ZEITSCHRIFT

FÜR

BILDENDE KUNST

MIT DEN BEIBLÄTTERN

KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT

NEUE FOLGE

ACHTZEHNTER JAHRGANG

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1907

Inhalt des achtzehnten Jahrgangs

Kunstbeilagen

FRÖHLICHE WANDERSCHAFT. ORIGINALRADIERUNG VON ALOIS KOLB

BURGOS

EINE STÄTTE GOTISCHER KUNST IN SPANIEN

Von Alfred Demiani in Barcelona

ARCHITEKTUR ist in Stein geschriebene Geschichte. — Man nimmt einem Volke viel, wenn man die Denkmäler früherer Tage vernichtet. Man zerbricht die Brücke, welche aus der Vergangenheit zur Gegenwart herüberführt.

Die in den Museen unserer großen Kapitalen, losgelöst vom organischen Zusammenhang, aufgehäuften Steine haben das Leben verloren, sie sind tot.

Doch glaubt man vielleicht neues Leben aus Ruinen zu erwecken, wenn man sich nicht auf eine liebevolle Erhaltung des aus der Vorzeit Überkommenen beschränkt, sondern versucht in »stilgerechter« Weise zu renovieren, verbessern, ergänzen und vollenden?

Der Stil ist die Formensprache eines bestimmten Zeitabschnittes. Die Formen sind nicht zufällig entstanden, sie drücken das aus, was eine Zeit gedacht, geglaubt, erstrebt hat.

Wie können wir den Ausdruck hierfür wiederfinden, wenn uns die Ideale, welche damals die Geister bewegten, längst fremd geworden sind. Eine im 19. Jahrhundert entstandene gotische Domfassade ist unwahr.

Doch es gibt noch geweihte Stätten, wo die Steine klar und deutlich zu uns reden. Bald bringen sie uns die erschütternde Kunde von dem ewigen Werden und Vergehen der Geschlechter; so ist es in Rom. Bald sehen wir, daß eine stolze zielbewußte Kaste Jahrhunderte lang den einen Gedanken festgehalten und verfolgt hat, so entstand Venedig mit seinem trotz der verschiedenartigsten Stilarten so harmonischen Markusplatz. Bald zeigt sich uns, daß hochentwickelte, doch unvereinbare Kulturelemente aufeinander getroffen sind, diese Dissonanz empfinden wir beim Anblick des Renaissancepalastes Karls V. auf der Alhambra oder der Moschee von Cordoba mit ihrem berüchtigten christlichen Einbau.

Daneben finden wir Plätze, welche nur kurze Zeit hindurch eine Rolle im Leben der Völker gespielt haben. Sie liegen jetzt abseits und halbvergessen; aber ihre Monumente tragen noch den Stempel der Größe aus jenen Tagen, als sich hier ein Stück Weltgeschichte abspielte, und alles erinnert uns an diese eine, kurze Periode des Glanzes.

Zu diesen Städten gehört *Burgos.*

* * *

Die Bedeutung von Burgos beginnt, als 1230 Ferdinand III., der Heilige, die Kronen von Castilien und León dauernd vereinigte, und endet, als im

ABB. 2. GRABMAL DES GRÜNDERS BISCHOF MAURICIO IN DER KATHEDRALE

16. Jahrhundert die Habsburger die königliche Residenz nach Madrid verlegten.

In dieser Spanne Zeit sind die wichtigsten Baudenkmäler der Stadt entstanden.

Wohl ist die Geschichte von Burgos von altersher mit der von Castilien aufs innigste verknüpft, wohl erinnert die Ruine der 1812 durch die Franzosen gesprengten Burg an jene Zeiten, als die Höhen der Grenzmark des kleinen christlichen Königreichs Asturien sich mit Kastellen zum Schutz gegen die Einfälle der Ungläubigen bedeckten und so Name und Wappen von Castilien entstanden; wohl war Burgos Zeuge davon, daß die seit Fernan Gonzalez (930) erblichen Grafen von Castilien die Königswürde erlangten; wohl war hier die Heimat des Cid (1040), des Name heute noch in aller Munde lebt; doch die Bauten aus jenen noch halb der Sage angehörenden Tagen haben bis auf geringe Reste denen eines glanzvolleren Zeitabschnittes weichen müssen.

Burgos ist die Hauptstadt der seit der Entscheidungsschlacht von Las Navas de Tolosa (1212) stets siegreichen Reconquista.

Es ist eine, wenn auch zufällige, so doch dem Zeitgeist entsprechende Umrahmung dieser Jahrhunderte, in denen sich Spaniens Größe vorbereitet, daß in ihrem Beginn der Versuch, an ihrem Abschluß die Tatsache einer Vereinigung der höchsten Würde der Christenheit mit der castilischen Krone stehen[1]).

Und wenn auch verschiedene Herrscher, als das Reich sich immer mehr nach Süden ausdehnte, sonnigeren Residenzen, wie Toledo, Sevilla, den Vorzug vor der rauhen Gebirgsstadt[2]) gaben, so behauptete doch Burgos seine Stellung als erste Stadt der Monarchie, »prima voce et fide«[3]).

Es verbindet sich aber auch mit der Blütezeit von Burgos jener schöne und fleckenlose Abschnitt der spanischen Geschichte, als sich Glaubenseifer und Toleranz vereinigten, als man den unterliegenden, ritterlichen Gegner achtete und von seiner höheren Bildung lernte, als die castilischen Könige, ohne Ansehen der Religion, jedem ihrer Untertanen das gleiche Recht gewährten, und sich so das spanische Judentum zu einem belebenden Kulturfaktor, wie in keinem anderen Land während des Mittelalters, entwickeln konnte.

So haben auch in Burgos maureske und jüdische Familien, Gelehrte und Künstler damals eine große Rolle gespielt.

Als nach dem Falle von Granada (1492) mit Beendigung der Rückeroberung die unselige Ära der Intoleranz begann und ihre folgenschwere Tätigkeit mit der Ausweisung der Juden eröffnete, da war auch der Stern von Burgos im Erbleichen, und wenn es auch unter Karl V. noch seine Bedeutung wahrte, und die Vollendung seiner Kathedrale sogar in die Regierungszeit Philipps II. fällt, so ist es doch im Spanien der Habsburger und Bourbonen zum Rang einer Provinzialstadt herabgesunken.

In diesen Jahren ist wenig Beachtenswertes in Burgos gebaut, aber auch glücklicherweise wenig an dem Vorhandenen geändert worden.

Wie aus dem bisher Gesagten sich beinahe als selbstverständlich ergibt, trägt Burgos ausgesprochen das Gepräge der Gotik. Auch die wenigen der Renaissance angehörenden Monumente fügen sich wenig auffallend in den Rahmen des Ganzen ein und ordnen sich gewissermaßen der das Gesamtbild beherrschenden Idee unter.

* * *

Für das Studium des gotischen Baustils in Spanien ist Burgos eine der wichtigsten Städte, um nicht zu sagen *die* wichtigste Stadt, da wir hier nicht nur einen der schönsten und reichsten der gotischen Dome vorfinden, sondern in Stadt und nächster Umgebung

1) Alfons X., Sohn Ferdinands III. und Beatrix von Schwaben, Schwester Friedrichs II., machte 1257—75 Ansprüche auf die römische Kaiserwürde geltend. Karl I. (V.), 1516 König von Spanien, 1519 römischer Kaiser.

2) Burgos liegt 856 m ü. M.

3) Wappenspruch von Burgos.

ABB. 3. KATHEDRALE: ANSICHT DER HAUPTFASSADE
Aus »Joly, Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes«. Spanien I

ABB. 4. KATHEDRALE: PUERTA DEL SARMENTAL

auf Schritt und Tritt den anmutigsten Schöpfungen des Spitzbogenstils begegnen.

Die folgenden Zeilen sollen ausschließlich den gotischen Denkmälern von Burgos gewidmet sein und hierbei gleichzeitig mit Hilfe der beigefügten Abbildungen versuchen, das für Spanien Charakteristische zum Ausdruck zu bringen.

Eine erschöpfende Darstellung würde die für diese Arbeit gesteckten Grenzen bei weitem überschreiten. Ich werde mich lediglich bemühen, eine kleine Auslese dessen, was mir typisch erscheint, zu geben und hierbei nach Möglichkeit gleichen Perioden Angehöriges nebeneinander stellen.

Ehe ich mich meiner Aufgabe zuwende, möchte ich, auch auf die Gefahr hin, einem Teil meiner Leser hiermit nichts Neues zu sagen, einige Bemerkungen allgemeiner Natur über gotische Kunst in Spanien vorausschicken.

ABB. 5. SAN ESTEBAN: PORTAL

* * *

Wie die Gotik überhaupt der Stil der religiösen Innigkeit und der gläubigen Frömmigkeit ist, wie es ihr gelungen ist, Gotteshäuser zu schaffen, in denen wir etwas von der mystischen Nähe eines überirdischen Wesens empfinden, so liegt es auf der Hand, daß sie für das künstlerische Leben eines Volkes, dessen Geschichte einen fast achthundertjährigen Glaubenskampf aufweist, von erhöhter Bedeutung werden mußte.

Das christliche Spanien hat das Wesen dieses Stils besonders tief empfunden, hat es verstanden, einen eigenartigen, durchaus na-

ABB. 6. KATHEDRALE: EINGANGSTÜR ZUM KREUZGANG

ABB. 7. KATHEDRALE: PUERTA DE LA CORONERIA

ABB. 8. KATHEDRALE: KREUZGANG, NÖRDLICHE GALERIE

ABB. 9. KATHEDRALE: CAPILLA DE LA VISITACION

tionalen Ausdruck für ihn zu schaffen und hat, als Folge hiervon, besonders zäh an ihm festgehalten, ihn weniger bereitwillig als andere Völker dem neuen Geist der Renaissance geopfert. Die spanische Architektur steht bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts noch unter gotischem Einfluß.

Man kann bei der spanischen Gotik in ähnlicher Weise wie anderwärts, entsprechend den drei Jahrhunderten, denen sie angehört, drei Hauptabschnitte unterscheiden.

Im 13. Jahrhundert wird sie sich sozusagen erst der neuen Formensprache bewußt, erinnert, zumal in Art und Anordnung des Ornaments, noch stark an romanische Vorbilder und läßt bei Würde und Einfachheit in der Form, eine gewisse Roheit und Unbeholfenheit in der Ausführung des Figürlichen erkennen.

Das letztere gilt für die Provinzen, welche das damalige Königreich Castilien bildeten, in erhöhtem Maße; man war dort der höherentwickelten Kultur Nordeuropas erheblich ferner, als beispielsweise Navarra und Catalonien, die immer mehr oder weniger unter französischem Einfluß standen.

Die zweite Periode bringt, ohne an der Form Wesentliches zu ändern, größeren Reichtum und größere Feinheit des Ornaments. Vor allem finden wir schon das für die spätere Gotik so charakteristische Pflanzenornament in zartester Ausführung.

Es ist dies wohl bei der Vereinigung von Reinheit und Klarheit der Linien mit Anmut und Grazie das klassische Zeitalter des Spitzbogenstils.

Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts beginnt das Ornament, auf Kosten der Form zum Teil, zu überwuchern. Der Gesamteindruck leidet zugunsten des Details. Man begnügt sich nicht mehr mit dem Spitzbogen, man wendet daneben den geschweiften Bogen nebst seinen abwechslungsreichen Abarten an.

Der Wunsch, Macht und Glanz zum Ausdruck zu bringen, verdrängt die naive Frömmigkeit. In demselben Maße wie die Schlichtheit aus den Kirchen schwindet, nimmt die Pracht der Profanbauten zu.

Es ist die Bauweise des Jahrhunderts, welches mit der Vereinigung von Castilien und Aragón, mit der endgültigen Vernichtung der Maurenherrschaft, mit der Entdeckung der neuen Welt und — mit der religiösen Unduldsamkeit endete.

Gleichzeitig tritt hier zum ersten Male die Persönlichkeit des Künstlers in den Vordergrund. Bis dahin hatte man selbstlos »in majorem Dei gloriam« geschaffen; jetzt verkünden die Werke den Ruhm des Meisters.

Wir finden hier bereits deutliche Spuren des für die spätere spanische Kunst so charakteristischen Naturalismus und Individualismus. Die Folge hiervon ist, daß wir ganz hervorragenden Leistungen auf dem Gebiet der Porträtstatue begegnen.

Daneben macht sich in den künstlerischen Schöpfungen dieser Jahrhunderte ein weiteres Element in Spanien geltend. Es ist dies die Bereicherung der Ideen durch bei Berührung mit der Kultur des Orients empfangene Eindrücke, befördert durch die bereits erwähnte, uns so sympathisch berührende Toleranz jener Tage, welche trotz fast jährlich sich wiederholender bewaffneter Zusammenstöße fruchtbringende friedliche Beziehungen zwischen Christen und Muhamedanern ermöglichte.

Es läßt sich diese gegenseitige Einwirkung bei der gotischen Baukunst im Norden und der maurischen im Süden der Halbinsel konstatieren, und zwar werden die Merkmale hierfür um so prägnanter, je mehr sich die beiden Stilarten verfeinern und ausgestalten[1]).

Es ist gewiß kein plumper Zufall, daß fast gleichzeitig mit den überreichen und prunkvollen christlichen Bauten sich die märchenhaften Paläste der Alhambra und des Alkazar von Sevilla mit ihren Stalaktitengewölben und von Arabesken bedeckten Wänden erheben.

Der Umstand, daß die Entstehung der erwähnten maurischen Bauwerke der der entsprechenden christlichen Konstruktionen etwa ein halbes Jahrhundert voraufgeht, gibt der Vermutung Raum, daß auch hier, wie so oft, die kulturelle Beeinflussung des Siegers durch den Besiegten die stärkere gewesen ist.

Im Zusammenhang mit dem Gesagten, der Vertiefung des durch die Gotik ausgesprochenen Gedankens einerseits und der Zugänglichkeit für maurische Einflüsse andererseits, steht der höchst eigenartige Kompromißstil, welchen die spanische Kunst sich schafft, als sie sich einem dritten, neuen Element, der Renaissance gegenüber sieht.

Es entsteht so ein spezifisch spanischer, mehr origineller, als edler Stil, der die Gotik abschließt,

1) Das Bindeglied zwischen maurischer und christlicher Kunst bildet das sogenannte »Mudéjar«; da dieser Stil für Burgos kaum in Betracht kommt, unterlasse ich es, näher darauf einzugehen.

oder auch, wenn man so will, im Verlauf von mehr als einem halben Jahrhundert allmählich von der Spätgotik zur Renaissance hinüberführt.

In abwechslungsreichster und zwanglosester Weise werden Motive aus zwei oder auch drei Stilarten gemischt. Im allgemeinen, wenigstens in Burgos, behält man Struktur und äußere Form der Gotik bei, während man das Ornament bereits der Renaissance entlehnt; die Vorliebe aber, die Wände mit Verzierungen und Wappen zu bedecken, die Verwendung der Inschrift als Wandschmuck, vor allem als Fries, sowie die Zeichnung mancher Einzelheiten sind auf die Kenntnis maurischer Arbeiten zurückzuführen.

Da sich diese Zeit hauptsächlich in Reichtum und Feinheit der Skulptur gefällt, so daß die Kunst des Bildhauers die des Silberarbeiters nachzuahmen scheint, hat man diesen Stil nicht unzutreffend als »plateresk« [1]) bezeichnet. —

Ein Gang durch Burgos zeigt uns Beispiele für alle Wandlungen und Schattierungen des gotischen Stils.

* * *

Dasjenige Bauwerk natürlich, welches unser Interesse in erster Linie in Anspruch nimmt, ist die Kathedrale.

Sie ist unter der Regierung Ferdinands III. am 20. Juli 1221 an Stelle einer bereits von Alfons VI. (1075) errichteten Kirche, durch Bischof Mauricio gegründet worden.

Im Chor der Kirche befindet sich das Grabmal des 1240 verstorbenen Begründers (Abb. 2), eine treffliche Arbeit des 13. Jahrhunderts. Die liegende Figur ist in dünner Bronze, welche einen Körper von Holz umkleidet, hergestellt. Leider sind die reichen Verzierungen in Emaille und kostbaren Steinen fast vollkommen der Zeit zum Opfer gefallen.

Als Jahr der Vollendung des Baues ist, wenn man von verschiedenen späteren Hinzufügungen, die man im Interesse des Gesamtorganismus gern missen würde, absieht, das Jahr 1568 anzusehen.

Die Entstehungszeit der Kathedrale deckt sich mithin vollkommen mit der Entwickelung des gotischen Stils in Spanien. Hier können wir tatsächlich den Werdegang dieser Bauweise von ihren Anfängen bis zu ihrem Übergang zur Renaissance verfolgen.

Der malerische Reiz der Kathedrale wird wesentlich durch die Eigenart des Bauplatzes erhöht. Alfons VI. soll einen hier belegenen königlichen Palast zur Verfügung gestellt haben. Sie erhebt sich am Abhang des durch das Kastell von Burgos bekrönten Hügels, und zwar ist das linke Seitenschiff mit seiner unteren Hälfte in den Berg eingebaut, so daß sich das Niveau der an der Nordseite [1]) vorüberführenden Straße erheblich über dem des Fußbodens der Kirche befindet.

Merkwürdigerweise habe ich verschiedentlich, auch von kunstverständiger Seite, beklagen hören, daß man sich gerade auf diese Stelle kapriziert und nicht das Gebäude in die Ebene gestellt habe.

Ich kann mir nichts anmutigeres denken, als das unregelmäßige Plätzchen an der Westfront des Domes, welches durch eine Terrasse mit der kleinen, gleichfalls gotischen Kirche von San Nicolas de Bari überhöht wird. Ganz abgesehen davon, daß sich uns so ein geeigneter Standpunkt bietet, auch höher gelegene Teile der Fassade zu betrachten.

Denn welche Abwechselung im Aufbau wird nicht dadurch herbeigeführt, daß von der Eingangstür des nördlichen Querschiffes zum Innern der Kirche eine doppelte Freitreppe hinunterführt, während man zu dem Portal der Südseite auf 28 breiten Stufen emporsteigt, oder daß man von der Kirche aus das obere Stockwerck des in zwei Etagen angelegten Kreuzganges betritt und zu seiner Überraschung von hier in den tiefer gelegenen Hof hinabblickt!

In gleicher Weise wird gerügt, daß man die alten, baufälligen Häuser in der Umgebung des Domes duldet, und hierzu das alte, in diesem Falle tatsächlich ungerechtfertigte, Lied von der spanischen Indolenz angestimmt. Man verlangt die Freilegung des Baues, um den Gesamteindruck genießen zu können.

Es gibt wohl kaum etwas, was den Mangel an Gefühl für das Wesen der Gotik deutlicher verrät, als jene sauber abgeputzten und ausgebesserten Dome, die sich mitten auf einem freien, mit schönen Mustern gepflasterten Platz oder zwischen modernen Garten-

1) Platero-Silberarbeiter. Neben plateresken Arbeiten, welche noch gotischen Einfluß verraten, finden wir bereits vollkommen der Renaissance angehörende.

1) Ältere Kirchen sind fast ohne Ausnahme so orientiert, daß sich der Altar im Osten, die Türme im Westen befinden. Die Bezeichnung rechts (Seite der Epistel), links (Seite des Evangeliums) verstehen sich für den Beschauer, der die Front nach dem Altar nimmt. Die in Klammer stehenden Ausdrücke beziehen sich auf den Platz des Priesters am Altar beim Verlesen des Textes.

Anlagen erheben, und um die sich internationale Hotels, Bankhäuser und Warenmagazine mit enormen Spiegelscheiben in respektvoller Entfernung aufstellen.

Gotische Kathedralen haben keine Fronten, welche in Berechnung auf ein Gesamtbild entstanden sind. Das ist schon deshalb kaum möglich, weil sie wohl höchst selten nach einem einheitlichen Plane geschaffen worden sind. Jahrhunderte haben daran gearbeitet, und jedes von ihnen hat einen unabhängigen Ausdruck seines Könnens und seines Glaubenseifers zu finden gesucht. Ein derartiges Bauwerk zerfällt in ebensoviel Einzelbilder, als die Anzahl der kleinen Plätze, die es umgeben, oder der krummen und winkeligen Gassen beträgt, denen es als Abschluß dient.

Eine Gesamtwirkung und vor allem auch Fernwirkung sollen lediglich die Teile der Kirche erzielen, welche über die Dächer emporragen. Diese wollen aber nicht für sich allein wirken, sondern bilden einen, wenn auch den wichtigsten und tonangebenden Teil des Städtebildes.

Die Kathedrale ist der Stolz und das Wahrzeichen der Stadt. Schon von weitem, längst ehe man die halb hinter Wall und Mauern verdeckten Häuser erkennen kann, sieht man das riesige Dach und die gewaltigen Türme.

Die einstigen Bewohner der kleinen, unscheinbaren Häuser, die sich schutzsuchend an das Gotteshaus herandrängen, haben kein Opfer und keine Mühe gescheut, um das staunenerregende Werk zu vollenden; ihre Wünsche aber und ihre Bitten werden durch die aufstrebenden Türme und Spitzen und Zacken und Zinnen zum Allmächtigen emporgetragen.

ABB. 10. KATHEDRALE: CAPILLA DE SANTA ANA

Wollen wir uns an diesem anmutigen Bild erfreuen, so haben wir hierzu gerade in Burgos, wie in wenig anderen Städten, die günstigste Gelegenheit, wenn wir zu dem nahen Kastell hinaufsteigen (Abb. 1).

Überblicken wir die Kathedrale von hier aus, so ist eine Dreiteilung in der Gruppierung der Steinmassen wahrzunehmen: die zwei Türme, die über der Vierung von Lang- und Querschiff errichtete oktogonale Laterne und die an der Ostseite der Kirche angefügte, gleichfalls achtkantige »Capilla del Condestable«, sämtlich Arbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts. Die beiden Oktogone sind durch je acht schlanke und reich verzierte Fialen überragt.

Hierneben markieren sich als ältere Bestandteile des Gebäudes die das Querschiff an beiden Seiten abschließenden Bekrönungen[1]) und die kleinen runden Türme, welche die Ecken des quadratischen Kreuzganges bezeichnen. Letztere sind in ihrer Form besonders interessant und charakterisieren im Gegensatz zu der Filigranarbeit der Spätgotik die kräftigere und energischere Bauweise des 14. Jahrhunderts, ohne die Harmonie des Ganzen zu beeinträchtigen.

Das Baumaterial der Kathedrale ist der weiße, dem Marmor sehr ähnliche, Kalkstein von Ontoria.

* * *

Den ältesten Teil der Kathedrale, welcher uns erhalten geblieben ist, haben wir wohl im nördlichen Querschiff zu suchen, dessen Portal, die »hohe Tür« (man erinnere sich an das bereits über die Unebenheit des Fundaments gesagte) oder auch »Puerta de la Coroneria«, ausgesprochen den Charakter der frühesten Gotik trägt (Abb. 7). Leider ist die Pforte selbst erst in viel späterer Zeit eingesetzt worden. Außerdem befindet sich auf dieser Seite im Innern der Kirche die einfache Kapelle von San Nicolas Obispo, die einzige der zahlreichen Seitenkapellen, welche das Gepräge des 13. Jahrhunderts gewahrt hat.

Die nahegelegene Kirche von San Estéban zeigt in ihrem Portal (Abb. 5) eine merkwürdige Verwandtschaft mit der Puerta de la Coroneria, dürfte mithin gleichzeitig mit der frühesten Bauperiode des Domes entstanden sein.

Die der hohen Tür an der Südseite der Kathedrale entsprechende »Puerta del Sarmental« gehört gleichfalls dem 13. Jahrhundert, doch sicher erst seinem Ende an, wie die deutlich erkennbare Verfeinerung der Arbeit vermuten läßt (Abb. 4). Von der ursprünglichen Umrahmung des entsprechend den drei Schiffen der Kirche, dreiteiligen Haupteinganges, deren Schönheit Ponz[2]) in seiner Reisebeschreibung nicht genügend rühmen kann, ist uns leider mit Ausnahme der zu beiden Seiten der Mitteltür eingelassenen Doppelstatuen der Könige Alfons VI. und Ferdinand III. und der Bischöfe Asterio[3]) und Mauricio,

1) Vergl. Abb. 4. Rechts der Treppe befindet sich einer der hier erwähnten kleinen Türme.

2) Antonio Ponz, Viaje de España 1776—94.

3) Asterio erster durch die Akten des 3. Konzils von

sowie der Reliefs in den Lünetten der Seitentüren nichts erhalten geblieben. Man hat 1794 den architektonischen Schmuck beseitigt und in barbarischer Verständnislosigkeit Türen im Geschmack der damaligen Zeit eingefügt (Abb. 3).

* * *

Das 14. Jahrhundert ist in würdigster Weise durch den an der Südseite der Kathedrale angebauten Kreuzgang vertreten. Den Zugang bildet im südlichen Querschiff ein Portal, welches etwas frühere Formen als der Kreuzgang aufweist und wohl was Feinheit der Empfindung und der Komposition anbelangt, zu den besten dekorativen Schöpfungen gotischer Kunst in Burgos zählt (Abb. 6) die schön geschnitzten Türflügel sind eine Arbeit des 15. Jahrhunderts.

Der Hauptreiz des Kreuzganges besteht in dem reichen, überaus sorgfältig ausgeführten Blattwerk, welches die Kapitäle und die Konturen der Spitzbogen verziert. Die Wirkung wird noch bedeutend erhöht durch verblassende Reste früherer Bemalung, wodurch das Ganze einen unaufdringlichen Ton von Wärme und Leben erhält (Abb. 8).

Sehr geschmackvoll ist die an den Türumrandungen sich wiederholende Verwendung des Wappens von Castilien und León als tapetenartiges Muster.

Im übrigen ist Burgos verhältnismäßig arm an Bauten aus diesem Jahrhundert, um so reicher aber ist es an spätgotischen und plateresken Denkmälern.

* * *

Die Erklärung hierfür gibt die Geschichte. Alfons XI. (1312—50) hatte mit Vorliebe in Toledo residiert, während sein Sohn und Nachfolger Don Pedro in Sevilla einen an die Lebensführung eines orientalischen Sultans erinnernden Hofhalt führte. Natürlich wendeten diese Herrscher auch den von ihnen bevorzugten Städten in erster Linie ihre Bautätigkeit zu.

ABB. 11. CARTUJA: GRABMAL JOHANN II. UND SEINER GEMAHLIN ISABEL

Als das Jahr 1369 die illegitime Linie des Grafen Heinrich von Trastamara zur Regierung brachte, wurde Burgos, welches die Partei des Halbbruders Peter des Grausamen ergriffen hatte, wieder ständige Residenz, bis mit Heinrich IV., dem Bruder der Isabella der Katholischen, der Mannesstamm der castilianischen Könige erlosch.

Hierzu kamen vorübergehend größere Ruhepausen im Glaubenskrieg, eine Reihe mehr prunkliebender, als kampfeslustiger Herrscher, die wachsende Bedeutung Burgaleser Magnatenfamilien, welche mit den Königen an Ansehen und Machtentfaltung wetteiferten.

Toledo 589 urkundlich nachweisbarer Bischof von Oca, der Mutterkirche von Burgos.

ABB. 12. PORTAL DER CARTUJA DE MIRAFLORES

ABB. 13. KATHEDRALE: DETAIL AN DER CAPILLA DEL CONDESTABLE
Aus »Joly, Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes«. Spanien I

ABB. 14. CARTUJA; ALTAR

ABB. 15. KATHEDRALE: CAPILLA DEL CONDESTABLE
Aus »Joly, Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes«. Spanien I

In diese Zeit fällt die für die Geschichte der Kathedrale überaus bedeutungsvolle Amtstätigkeit der Bischöfe Alonso de Cartagena (1435—56) und Luis de Acuña (1456—95). Ihnen haben wir die Vollendung der Türme zu verdanken, und zwar ist der südliche Turm noch zu Lebzeiten Cartagenas beendigt worden. Die Wappen der Erbauer haben neben dem von Castilien im Ornament Verwendung gefunden. Es ist nicht uninteressant zu wissen, daß zur Ausführung der Arbeit der deutsche Baumeister Johann von Köln nach Burgos berufen wurde. Anregung hierzu mag der längere Aufenthalt Don Alonsos in Deutschland während des Konzils von Basel (1431) gegeben haben. Auch der Sohn Johanns († 1478) Simon von Köln ist in Burgos tätig gewesen.

Es würde zu weit führen, hier auf Details der Architektur einzugehen.

Überraschend wirkt der Abschluß der Türme, indem sie nicht in die konventionelle Kreuzblume, sondern eine Art von Knauf auslaufen. Es bedarf dies keines weiteren Kommentars, wenn man weiß, daß die Türme ursprünglich durch die Kolossalstatuen von S. Paulus und S. Petrus überragt gewesen sind, welche man aber 1749, da die eine von ihnen herabzustürzen drohte, entfernt hat. Die heutigen Bekrönungen der Türme sind also lediglich die Sockel der besagten Statuen.

Ich erwähne dies noch aus einem anderen Grunde. Wir haben hier ein gutes Beispiel dafür, wie sinnig diese Zeit in der Wahl ihrer Dekorationsmittel war, sodaß auch scheinbar Zufälligem oder zum mindesten wenig Beachtenswertem doch meist eine tiefere symbolische Bedeutung zugrunde liegt. Der seiner Bauzeit nach ältere Turm war mit dem Standbild des S. Paulus geschmückt, während seine oberste Galerie das Monogramm der Jungfrau (S. M.) trägt. Wir können hierin eine pietätvolle Ovation des Erbauers für seinen Vater und Vorgänger im Amt, den Bischof Pablo de Sta. Maria, vermuten.

An die beiden baueifrigen Kirchenfürsten, deren Verdienst es ist, daß hier nicht, wie so vielfach, eine prachtvolle Schöpfung gotischen Kirchenstils Fragment geblieben ist, erinnern ferner zwei Seitenkapellen der Kathedrale, welche von ihnen ausgeschmückt worden sind.

Es ist dies im Querschiff der Epistelseite die »Capilla de la Visitacion« mit einer Reihe beachtenswerter Grabmäler (Abb. 9), unter ihnen das des Begründers, Alonso von Cartagena, ein Werk des Gil de Siloë (eines Künstlers, auf welchen wir an anderer Stelle eingehend zu sprechen kommen werden) und auf der Seite des Evangeliums die »Capilla de Santa Ana«, welche Luis de Acuña an Stelle zweier kleiner Kapellen errichtete. Das geschnitzte Altarbild ist eines jener zahlreichen »Retablos«, deren Herstellung in Holz und Stein ein besonderes Kunstgewerbe heranbildete, und welche ein charakteristischer Schmuck spanischer Kirchen sind. Sein Mittelstück stellt einen Stammbaum Christi dar, welcher aus der Seite des schlafenden Abraham emporsproßt und das Bild der heiligen Anna und des heiligen Joachim umschließt (Abb. 10).

Zu den bemerkenswerten Bauten des 15. Jahrhunderts gehört die bereits genannte Kirche von S. Nicolas de Bari.

Vor allem aber möchte ich den kleinen stillen Platz von San Lesmes nicht unerwähnt lassen. Er liegt abseits der Stadt. Die altertümliche, von vier verwitterten Löwen flankierte Brücke, welche zu dem Platz über den Pico führt, und die einander gegenüber liegenden Fronten der Kirche von San Lesmes und des Hospitals von San Juan mit ihren stattlichen Portalen geben uns heute noch ein fast unverändertes Bild des zu Ende gehenden Mittelalters.

Wollen wir aber die Spätgotik in ihrer Vollendung, in der Feinheit ihrer Ornamente, der Mannigfaltigkeit ihrer Linien, dem Reichtum ihrer Formen und Bildersprache und der Lebendigkeit ihrer Darstellungsweise bewundern, so müssen wir die östlich der Stadt auf einer Anhöhe gelegene Cartuja de Miraflores aufsuchen.

An Stelle einer von Heinrich III. († 1406) angelegten königlichen Sommerresidenz errichtete hier Johann II. (Vater Isabellas der Katholischen) ein Kartäuserkloster, welches jedoch bald nach seiner Gründung in Flammen aufging. Die neuerbaute Kirche gestaltete Isabella zu einem Mausoleum für ihre Eltern.

Die bedeutendsten Künstler, welche damals in Burgos lebten, haben sich vereinigt, um aus dem kleinen Gotteshause ein wahres Kleinod der Kunst zu machen (Abb. 12).

Die nur aus einem Schiff bestehende Kirche ist nach Plänen Johanns von Köln durch Simon von Köln beendet worden. Die Ausführung der Bildhauerarbeiten aber wurde dem aus Burgos gebürtigen Gil de Siloë übertragen. Wir sind seinem Namen bereits begegnet; hier können wir uns aber so recht ein Bild von dem Können dieses hervorragenden Meisters machen. Seine Arbeiten gehören wohl zu den schönsten, was die späte Gotik überhaupt geschaffen hat. Ich habe wenigstens, mit Ausnahme vielleicht der unvergleichlichen »église de Brou«[1])

1) Bourg, dépt. Ain Frankreich.

ABB. 16. KATHEDRALE: GRABMAL DES PEDRO FERNANDEZ DE VILLEGAS

ABB. 17. PROVINCIALMUSEUM: GRABMAL DES JUAN DE PADILLA
Aus »Joly, Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes«. Spanien I

ähnliches nicht gesehen. Ich möchte daher der Würdigung dieses Künstlers einen verhältnismäßig weiten Raum in meiner Ausführung zumessen.

Vor dem Hochaltar befindet sich das Grabmal Johann II. und seiner Gemahlin Isabel von Portugal (Abb. 11). Der Grundriß des Monuments ist der eines achtzackigen Sterns, bei welchem größere mit kleineren Spitzen abwechseln. Das königliche Paar ist liegend dargestellt und durch ein niedriges, gitterartiges Ornament geschieden. Zu ihren Füßen sind Löwe, Hund und Kind als Symbole von Kraft, Treue und Liebe angebracht.

Die Augen des Königs sind halbgeöffnet und die feinen Züge, vor allem der geistreiche Mund, kennzeichnen den Regenten, der, sehr zum Nachteil seines Staates, mehr den Wissenschaften als kriegerischen Unternehmungen zugeneigt war.

Es soll ganz sicher kein Beweis von Unhöflichkeit sein, daß ich die Königin erst an zweiter Stelle erwähne. Sie liegt mit geschlossenen Augen da und scheint noch im Marmor zu erröten, daß man sie der Nachwelt auf einem gemeinsamen Lager mit ihrem Gemahl überliefert hat. Aber es mag wohl schon vor 400 Jahren die Kehrseite der Galanterie gewesen sein, wenn man von Damen so absolut nichts anderes zu sagen wußte, als daß sie schön und lieblich seien.

Die prunkvollen Gewänder sind von bewunderungswürdiger Ausführung und verraten in ihrem Faltenwurf vollendete Meisterschaft in der Behandlung des Marmors.

ABB. 18. KATHEDRALE: QUERSCHIFF MIT KUPPEL

Leider fehlen Krone und rechte Hand des Königs, wie überhaupt das Kunstwerk während der Unabhängigkeitskämpfe und der späteren Bürgerkriege beklagenswerter Weise stark gelitten hat.

Die vier ausladenden Spitzen des Sternes werden durch die sitzenden Figuren der Evangelisten geschmückt, während sich in den acht einspringenden Winkeln die Statuetten der übrigen Apostel befanden. Von letzteren sind nur noch einige, und auch diese meist in schlechtem Zustand, erhalten.

Im Relief des Sockels sind neben sieben weiblichen Figuren auf der Seite der Königin, welche christliche Tugenden darstellen, sieben, die Eigenschaften des Herrschers symbolisierenden, alttestamentlichen Helden auf der Seite des Königs, sowie einer Pietà und einem Christus in Getsemane zu Häupten des Ehepaares, Wappen, Engel, Pflanzen- und Tierornamente in verschwenderischer Fülle verteilt. Alles ist von unglaublicher Sorgfalt der Modellierung, jedes Figürchen ein kleines Meisterstück für sich.

Die Wand auf der Evangelienseite des Altars trägt ein Werk des nämlichen Künstlers, das Grabmal des 1470 im Alter von 16 Jahren verstorbenen Infanten Alonso, Bruders der Königin Isabella.

Der Infant ist vor einem Gebetschemel knieend dargestellt.

Eine diesem Denkmal durchaus verwandte Arbeit enthält das Provinzialmuseum von Burgos, nämlich das Grabmonument des 1491 in der Vega von Granada gefallenen Pagen der katholischen Könige, Juan de Padilla (Abb. 17), welches dem Kloster Fres del Val entstammt. Ist es auch in ornamentalem Schmuck einfacher gehalten als das des Infanten, so zeigt die Ausführung des Porträts den Künstler auf der Höhe seiner Meisterschaft. Die Statue Juan de Padillas ist das Beste, was der Meißel Gil de Siloës geschaffen hat.

Das ist schon unverkennbar die an die Karikatur grenzende Offenheit in der Wiedergabe des Lebens, welche die Größe späterer spanischer Künstler ausgemacht hat.

Juan de Padilla soll sich der besonderen Zuneigung der Königin erfreut haben, welche ihn wegen seines Mutes und seiner Verwegenheit »el mi loco«[1] zu bezeichnen liebte. Man sieht es dem netten, offenen, etwas arroganten, doch so herzlich unbedeutenden Gesicht an, daß es sicher keine geistigen Vorzüge waren, die ihm die Gunst seiner Herrin verschafft hatten.

Das letzte, was die Gotik für die Catuja geschaffen hat, ist der geschnitzte Altar, welcher die Ostseite der Kirche einnimmt. Er ist gleichfalls von Gil de Siloë, doch im Verein mit einem anderen Künstler, Diego de la Cruz, in den Jahren 1495—99 hergestellt worden (Abb. 14).

Es hat ein gewisses historisches Interesse, daß zur Vergoldung der Schnitzerei ein Teil des Goldes, welches Kolumbus von seiner zweiten Reise mitgebracht hatte, verwendet worden ist.

1) Loco = Narr.

Man vergleiche mit dieser spätesten Arbeit Gil de Siloës das in Marmor ausgeführte Retablo von San Nicolas de Bari.[1] Es ist etwa gleichzeitig entstanden und zeigt eine gewisse Ähnlichkeit in der Anordnung der Bestandteile. Der Bildhauer ist, soweit ich habe in Erfahrung bringen können, unbekannt, hat aber offenkundig unter dem Einfluß seines großen Mitbürgers gestanden.

Während jedoch das Altarbild der Cartuja trotz der Mannigfaltigkeit der Gliederung die Einheit der Komposition gewahrt hat und in dem von einem Kranz von Engeln umgebenen Kruzifix einen festen Kern besitzt, dem der Rest sich mehr nebensächlich und ergänzend anfügt, so ist das andere typisch für jene figurenreichen Skulpturen der Spätgotik, welche zugunsten des Details auf ein harmonisches Zusammenwirken der Teile verzichten und, bei aller Bewunderung, die wir der vollendeten Technik in der Meisterung des Steines zollen müssen, sich doch mehr an unser kunsthistorisches Interesse, als an unser ästhetisches Empfinden wenden.

Der wahre Künstler wird, als Kind seiner Zeit, sich Konzessionen an die herrschende Geschmacksrichtung nicht entziehen können, doch wird er Übertreibungen gegenüber einen Ausweg finden.

* * *

Um einen Begriff von der Bauart der Übergangszeit der Gotik zur Renaissance, dem plateresken Stil, zu erhalten, müssen wir uns wieder der Kathedrale zuwenden.

Da im Jahre 1539 ein Teil des Gewölbes über dem Altarplatz einstürzte, machten sich umfassende Ausbesserungsarbeiten nötig. So ist es gekommen, daß vorherrschend das Kircheninnere den Charakter dieser letzten Periode trägt.

Die Kathedrale besteht, abgesehen von zahlreichen[1]) Seitenkapellen, die jedoch für das Gesamtbild kaum in betracht kommen, da sie alle mehr oder weniger abgeschlossene kleine Kirchen für sich bilden: aus erhöhtem Mittel- und Querschiff, zwei niedrigeren Seitenschiffen und einem halbkreisförmigen Gang (Trasagrario) hinter dem Hochaltar. Es mag auf die platereske Ausschmückung zurückzuführen sein, daß dem Innern der Kirche die Würde und der Ernst anderer gotischen Dome fehlen.

ABB. 19. CASA DEL CORDON

Während wir beispielsweise in Sevilla zunächst nur die Größe und Erhabenheit des Raumes empfinden und uns lange in der Kathedrale aufhalten können, ehe wir bemerken, daß wir allenthalben von Kunstwerken ersten Ranges umgeben sind, wird in Burgos sofort unser Interesse von Einzelheiten in Anspruch genommeu. Hierzu kommt, daß es schwer oder wohl fast unmöglich ist, einen für den Überblick des Innenraumes günstigen Standpunkt zu finden.

Wie in den meisten größeren Kirchen Spaniens, ist in späterer Zeit der Chor auf der dem Hochaltar gegenüberliegenden (westlichen) Seite des Mittelschiffs angelegt worden. Hier ist aber der aus dem 17. Jahrhundert stammende Einbau besonders schwerfällig und störend. Hochaltar und Chor bilden eine, wenn auch aufs prunkvollste ausgestattete, so doch fast vollkommen abgeschlossene zweite Kirche im Innern der Kathedrale, welche einer Vereinigung der verschiedenen Teile zu einem einheitlichen Bild sehr hinderlich ist.

Dies und die Verstümmelung des Hauptportals sind die beiden schweren Versündigungen, welche sich eine spätere —? höhere? — Kultur an einem nationalen Heiligtum hat zu Schulden kommen lassen.

Ein Schmuckstück plateresker Kunst aus den ersten Jahren dieser Bauweise ist die bereits erwähnte »Capilla de Condestable«, welche wir vom Trasagrario aus betreten (Abb. 13 u. 15). Es ist die Begräbniskapelle der Grafen von Velasco, Condestables[1]) von Castilien. Sie bildet zugleich ein historisches Denkmal für die politische Stellung castilianischer Granden jener Tage,

1) Man zählt fünfzehn.

1) Condestable = connétable = Comes Stabuli.

welche hier ein Vorrecht für sich in Anspruch nahmen, welches anderweitig nur Königen gewährt wurde.

Die Kapelle wurde im vorletzten und letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts von Simon von Köln im Auftrag einer aus dem Hause Mendoza stammenden Gräfin Velasco erbaut.

Die Gräfin muß eine gute Hausfrau gewesen sein; man erzählt von ihr, sie habe während der Abwesenheit ihres an der Belagerung von Granada beteiligten Gatten derartige Ersparnisse gemacht, daß sie ihn bei seiner Rückkehr mit einem Palast, einem Jagdpark und einer Grabkapelle beschenken konnte.[1])

Der Palast, dessen hier Erwähnung geschieht, ist das in Burgos als »Casa del Cordón« bekannte Gebäude. Der Name bezieht sich auf das Ordenszeichen der Franziskaner, den zusammengeknoteten Strick (cordón), welcher die über dem Eingang angebrachten Wappen der Velasco und Mendoza umrahmt (Abb. 19). Der Bau ist ungefähr in denselben Jahren wie die Capilla del Condestable durch den maurischen Architekten Mohámmad de Segovia ausgeführt worden. Der weite innere Hof erinnert an die in Andalusien heute noch übliche Bauweise.

Leider wird das historische Haus, welches auch vorübergehend den Königen als Absteigequartier diente (Isabella und Ferdinand empfingen hier Kolumbus), jetzt zum Teil niedergerissen.

Es ist bezeichnend für die Verschiedenartigkeit der Einflüsse, welchen die spanische Kunst damals unterworfen war, daß im Auftrag derselben Bauherrin zu gleicher Zeit ein deutscher und ein maurischer Meister tätig sind.

Während Ende des 15. Jahrhunderts bereits Bauten entstehen, welche beweisen, daß die Formen der Renaissance in Spanien nicht mehr unbekannt sind, ist es hochinteressant, andererseits zu beobachten, wie ungern man sich zum Teil dieser neuen Richtung anschließt.

Das Grabmal des in der Kathedrale beigesetzten Archidiakon Pedro Fernandez de Villegas, des kastilianischen Danteübersetzers, welcher, wie die Inschrift besagt, erst 1536 gestorben ist, ist noch rein im Stil der späteren Gotik gehalten (Abb. 16).

Den Abschluß der Restaurationsarbeiten des 16. Jahrhunderts bildet die auf dem Schnittpunkt von Lang- und Querschiff errichtete achtkantige Laterne[2]).

Die in goldenen Lettern auf blauem Grund ausgeführte Inschrift des Schlußsteines »Acabóse Año de 1568« enthält das Datum der Vollendung. Diese Kuppel nebst den vier gewaltigen Pfeilern, welche sie tragen, gibt uns einen Begriff von der Prunkliebe der Zeit.

Die verschwenderische Ausschmückung zeigt deutlich den siegreichen Einfluß der Renaissance, während die Borte mit der Inschrift: »IN MEDIO TEMPLI TUI LAUDABO TE ET GLORIAM TRIBUAM NOMINI TUO QUI FACIS MIRABILIA«, welche den unteren Rand umsäumt, und der mit Metallrosetten verzierte Stern an die Dekorationsweise des Mudéjars erinnern.

Jedenfalls müssen wir den feinen Geschmack und den Takt des Baumeisters Philipp von Burgund bewundern, dem es, wenn auch vollkommen vertraut mit der neuen Ideenwelt, wie uns die Reliefs von der Hand desselben Künstlers im Trasagrario des Domes beweisen, doch gelungen ist, eine harmonische und würdige Form für die Bekrönung eines Werkes zu finden, welches vom Geist des Mittelalters durchdrungen ist, ohne hierbei zu verhehlen, daß er selbst dieser Zeit nicht mehr angehört.

* * *

Wenn wir im Chor der Kathedrale an dem schlichten, doch in seiner herben Schönheit so ausdrucksvollen Grabmal des Begründers stehen und von hier die Augen zu der Kuppel erheben, welche in ihrem Zierat und Wappenschmuck die glänzendsten Kunstformen des Morgen- und Abendlandes vereinigt, so umfassen wir mit einem Blick den Abschnitt der Geschichte, in welchem ein kleines, um seine Existenz ringendes Königreich sich zu der Riesenmonarchie entwickelte, in deren Staaten die Sonne nicht unterging.

Unter dieser Kuppel haben die beiden Herrscher, deren Machtentfaltung in der Geschichte kaum ihresgleichen findet, Karl V. und Philipp II., gestanden und bewundernd zu ihr emporgeblickt.

Karl V. soll hierbei den mehr originellen als geschmackvollen Ausspruch getan haben: »die Kuppel sei so schön, daß sie wie ein kostbares Juwel in ein Etui gelegt werden müßte, damit man sie nicht täglich, sondern nur auf Verlangen sehen könnte«. Worte, die uns nur beweisen, daß die höchste irdische Macht und ein feineres Verständnis für das Wesen der Kunst nicht unbedingt vereinigt sein müssen.

Die Bemerkung Philipps II., »es scheine mehr das Werk von Engeln, als von Menschen zu sein«, verrät schon eher ein tieferes Empfinden.

Derselbe Monarch soll bei dem Anblick der Königsgräber der Cartuja beklagt haben, daß es ihm nicht gelungen sei, im Escorial ähnliches zu schaffen.

Hat er hierbei gefühlt, wie kalt und leblos seiner Hofarchitekten Riesenbauten, von denen nur der eisige Hauch unnahbarer Majestät ausgeht, sich neben diesen Meisterwerken des Mittelalters ausnehmen, und ist die Ahnung in ihm emporgestiegen, daß er die ersten Schritte tat auf dem verhängnisvollen Weg, den seine Nachfolger innehielten, und der zur Vernichtung des spanischen Genius führte, des Schöpfers der steinernen Wunder von Burgos?

Saxa Loquuntur!

Die 19 Abbildungen im Text sind zum Teil nach Photographien des D. Alfonso Vadillo Burgos, die Zierleisten nach Entwürfen meines Vaters.

1) Los ahorros de una Condestablesa de Castilla Sem. Pint. Esp. 1856.

2) Ich wende im folgenden der Einfachheit halber die Bezeichnung »Kuppel« an, obwohl dieser Ausdruck nicht ganz zutreffend ist.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST 1906

ORIGINALRADIERUNG VON SIR CHARLES HOLROYD-LONDON

NACHT. ORIGINALRADIERUNG VON SIR CHARLES HOLROYD

SIR CHARLES HOLROYD ALS RADIERER

VON SELWYN BRINTON IN LONDON

DIE vor kurzem erfolgte Berufung des Sir Charles Holroyd auf den frei gewordenen Direktorposten der Londoner National-Galerie wurde von der gesamten Öffentlichkeit als wohlverdiente Bekrönung einer außerordentlich erfolgreichen Künstlerlaufbahn anerkannt. Ließen doch die vielseitigen Erfahrungen, die Holroyd während seiner neunjährigen Leitung der von Mr. Tate letztwillig gestifteten British Art Gallery gesammelt hatte, seine Berufung auf jenen Ehrenposten vollauf gerechtfertigt erscheinen. Aber Sir Charles ist nicht nur ein ausgezeichneter Verwaltungsbeamter und Galeriedirektor, sondern auch selbst ein ganz vortrefflicher Künstler, der ebenso glänzende Leistungen auf dem Gebiete der Malerei und Zeichnung, wie auf demjenigen der künstlerischen Lehrtätigkeit aufzuweisen hat, und der namentlich unter den zeitgenössischen Radierern Englands eine hervorragende persönliche Rangstellung einnimmt.

Bevor wir jedoch in dieses Hauptthema unserer Betrachtungen eintreten, wollen wir uns den Lebensgang unseres Künstlers und die Etappen seiner Entwickelung näher vergegenwärtigen.

Alles, was Sir Charles als Mensch wie als Künstler zu erreichen vermocht hat, verdankt er im wesentlichen seiner ungewöhnlichen Arbeitskraft; seine Gewissenhaftigkeit und sein emsiger Fleiß bilden die gesunde Basis seiner Kunst und seiner Erfolge. Geboren zu Leeds am 9. April des Jahres 1861 und auf der Grammar School seiner Vaterstadt mit den Grundelementen der Jugendbildung ausgestattet, trat Charles Holroyd zunächst in das Yorkshire College of Science ein, um daselbst die Bergbaukunde zu studieren. Aber so vielversprechend auch seine Begabung für dieses Studienfach zunächst erscheinen mochte, — so wenig ließ sich doch der noch stärkere künstlerische Betätigungsdrang, der in ihm schlummerte, auf die Dauer verleugnen. So entschloß sich denn der Jüngling, in die Slade School of Art überzutreten; namentlich Alphonse Legros' Lehrtätigkeit an dieser Anstalt war es, die ihn dorthin zog, nachdem ihm einige Arbeiten dieses Meisters — insbesondere wohl seine Kupferätzungen — zu Gesicht gekommen waren. Vier volle Jahre verbrachte er dann in dieser Londoner Kunstschule, und diese Studienjahre sollten von dauernder Bedeutung für seine ganze fernere Künstlerlaufbahn bleiben. Er erwarb sich in dieser Lehrzeit die Medaille für Malerei nach dem lebenden Modell, sowie Ehrenpreise für Landschaftsmalerei, Kupferätzung und Komposition, und schließlich noch ein Reisestipendium, das ihm die Mittel zu einer zweijährigen Studienreise auf dem Kontinent in die Hand gab.

Als Holroyd von dieser Reise nach England zurückkehrte, war Newlyn, eine kleine Stadt in Cornwall, soeben zum Sitze einer rasch aufblühenden Künstlerkolonie geworden. Auch unser junger Künstler ließ sich alsbald in Newlyn nieder und malte daselbst eine Fischerszene »Painting the Sail«, die im Jahre 1885 in der Londoner Royal Academy ausgestellt wurde. Es dürfte jedoch sehr zu bezweifeln sein, daß gerade Holroyds Temperament in dem radikalen Naturalismus der Cornwall-Schule jemals seine volle künstlerische Befriedigung gefunden haben würde. Rom, Florenz, Assisi, Venedig hatten in jenen soeben abgelaufenen köstlichen Reisejahren ihren Zauber nicht umsonst auf das empfängliche Gemüt des reisenden Kunstjüngers wirken lassen; vielmehr war ihm mit diesen Reiseeindrücken jene Sympathie mit dem innersten Wesen der klassischen Kunst eingeimpft worden, die in allen seinen späteren Radierungen nicht weniger sinnfällig zur Geltung gelangt, als die Kraft und Solidität seines technischen Könnens. Jedenfalls erhielt der junge Holroyd, nachdem kaum erst sechs Monate seit seiner Niederlassung in Newlyn verflossen waren, durch die Vermittelung Alphonse Legros' bereits eine Anstellung als Hilfslehrer an derselben Slade Art School, der er wenige Jahre zuvor noch als Schüler angehört hatte. Auch dieser neue, abermals vier Jahre währende Aufenthalt an dieser Kunstschule war augenscheinlich von größtem Nutzen für unseren Künstler. Fand er doch auf diese Weise schon frühzeitig Gelegenheit, seine persönlichen Kunstanschauungen und Techniken anderen mitzuteilen und zu erläutern. Außerdem genoß er hier den Vorteil, das künstlerische Schaffen eines so ausgezeichneten Radierers wie Legros mit kritischem Auge beständig weiter verfolgen zu können und seine eigene jugendliche Künstlertätigkeit noch längere Zeit durch den erfahrenen Altmeister geleitet und überwacht zu sehen.

Vor der Gefahr, in diesem langjährigen Zusammenleben ein bloßer Nachahmer Legros' oder irgend

eines anderen Meisters seiner akademischen Umgebung zu werden, war Holroyd durch seine bereits voll ausgereifte persönliche Künstlerkraft hinreichend gesichert. Er geriet niemals in direkte Abhängigkeit von jenen Vorbildern und begann vielmehr gar bald in seinem Schaffen eine markante künstlerische Eigenart zu entwickeln. Sein an den Meisterwerken der klassischen — nicht der klassizistischen — Kunst geschulter Sinn für Anmut der Linienführung und für harmonische Bildkomposition führte ihn allmählich immer weiter ab von der rauhen Strenge und der häufig geradezu gesuchten Häßlichkeit, die das Werk seines französischen Lehrmeisters kennzeichnet; dagegen bewahrte er sich für immer die von Legros überkommene Schlichtheit und Natürlichkeit des Darstellungsstiles, da er mit diesen ästhetischen Grundsätzen seines Jugendvorbildes vollauf zu sympathisieren vermochte und sie in höchstem Maße wertschätzte. Schon in Holroyds ersten Malwerken aus dieser Zeit macht sich die soeben charakterisierte stilistische Eigenart des Künstlers deutlich bemerkbar, »Pan, die Flöte spielend«, »Das Gastmahl zu Emmaus«, »Der Tod des Torrigiano«, noch mehr aber in seinen Radierungen, mit denen wir uns hier ganz speziell zu beschäftigen haben. Sein »Monte Subasio«, ein Satz von einem halben Dutzend Ätzplatten, zeigt Darstellungen jenes Klosterberges von Assisi, wo St. Franziskus gelebt, gebetet und gepredigt hat. Seine »Monte Oliveto«-Platten behandeln sodann das Mönchsleben des heutigen Italien, wie es der Künstler selbst bei seinem Aufenthalte unter den Mönchen jener mächtigen mittelalterlichen Klosteranlage hatte beobachten können, die den kahlen vulkanischen Felsrücken bei Asciano bekrönt. Vielleicht ist derselbe liebenswürdige Abt, dessen Güte auch ich kennen zu lernen Gelegenheit hatte, der Gastgeber Holroyds gewesen, als dieser dem Kloster von Monte Oliveto seinen Besuch abstattete. Wahrscheinlich hat Sir Charles damals auch die alten Benediktus-Fresken Sodomas und Signorellis an den Wänden des Klosterhofes mit Hochgenuß betrachtet, da er uns in einer Radierung vom Jahre 1893 zeigt, »Wie Bazzi den Kreuzgang von Monte Oliveto ausmalte«. Jedenfalls aber muß er bei diesem Klosteraufenthalte das Alltagsleben der Mönche mit tiefster Anteilnahme studiert haben, um ihm eine Radierungenfolge von so ausdrucksvoller Schönheit und Vollendung widmen zu können. (Namentlich das durch die Breite der technischen Behandlungsweise und durch die Feinheit der Licht- und Schattengebung besonders wirkungsvolle Blatt »Der Kirchenchor von Monte Oliveto«, sowie »Ein Ziehbrunnen in Monte Oliveto« ragen hier hervor.)

Im Jahre 1899 finden wir den Namen Holroyds auf der Liste der Vorstandsmitglieder der »Royal Society of Painter Etchers and Engravers«, die diesen erweiterten Klubtitel mit ausdrücklicher Bewilligung der Königin von England (laut Urkunde des Staatssekretariates vom 4. März 1898) soeben erst angenommen und sich früher nur »Royal Society of Painter-Etchers« genannt hatte. Wir werden also von nun an das Oeuvre des Radierers Holroyd an der Hand der jährlichen Ausstellungskataloge dieses »königlichen Stecher-Klubs« mit besonderem Interesse weiter verfolgen können.

Auf der siebzehnten Ausstellung dieses Klubs (1899) sah man drei Blätter aus der »Monte Subasio«-Folge (»The Lavabo«, »The Coro« und »The Confessional«), wahre Meisterschöpfungen der Holroydschen Radiernadel; ferner seine »Wald-Nymphen«, zwei Blätter aus seinem »Eva«-Zyklus (»She took the fruit thereof« und »Adam and his wife hid themselves«), den »Canale Grande« aus seiner Venezianischen Radierungsfolge, sowie zwei Ex-Libris-Porträts. Die Klubausstellung von 1900 enthielt das »Refectorium« aus dem »Monte Subasio«-Zyklus, eine durchaus italienisch empfundene »Anbetung der Hirten«, eine »Najade«, sowie jenes köstliche Blatt, das betitelt ist »Tadworth Common«, und das als »Plain air«-Ätzung unser besonderes Interesse in Anspruch nimmt; wir werden später sehen, daß Sir Charles dieser Arbeitsmethode in freier Luft und im freien Lichte der Natur, wenn es sich irgend ermöglichen läßt, noch heute huldigt. Gerade bei Besprechung der zuletzt genannten Radierung aber hat einer der Kritiker Holroyds — selbst ein Radierer — die Bemerkung gemacht: »Bei der Übertragung einer Bleistiftskizze oder gar mehrerer solcher Naturstudien auf die Ätzplatte muß notwendigerweise, namentlich wenn es sich um Landschaftsdarstellungen handelt, etwas von jener Intimität und Inspiration verloren gehen, die der Künstler aus der direkten Naturbetrachtung geschöpft hatte; insbesondere der Himmel ist bei allen auf solche Weise entstandenen Radierungen gewöhnlich schwach, da er lediglich den Zufällen der Druckherstellung seine Hinzufügung zu verdanken hat. — Von den hieraus resultierenden Mängeln abgesehen, ist »Tadworth Common« ein tadelloses Kunstblatt!«

Die Klubausstellung 1902, auf der Alphonse Legros einige seiner Zinkätzungen veröffentlichte, war von Holroyd mit den nachfolgenden Kupferätzungen beschickt worden: »Pinienbäume auf Lord Tennysons Besitzung Freshwater« (zwei Blatt), »Giardino dei Carceri«, »Eva findet den Leichnam Abels« und »Pastorale«. Das letztere kleine Blatt verdient eine besonders liebevolle Betrachtung. Giorgiones berühmtes Gemälde im »Salon Carré« des Louvre-Museums mag wohl unserem Sir Charles die Idee zur Darstellung dieser drei nackten Frauengestalten eingegeben haben, deren eine, die Stirn mit Lorbeer bekränzt, eine Violine in der Hand hält, während eine vierte Mädchenfigur, in reiche venezianische Tracht gekleidet, auf einer Laute oder Mandola zu spielen scheint. Die Gruppierung dieser vier Figuren ist ebenso bewunderungswürdig wie die Schönheit ihrer Bewegungslinien und ihrer Körperbildung. — In demselben Jahre hatte Holroyd sodann noch vier venezianische Veduten zur Ausstellung gebracht und zwar »Canale Grande«, »S. Pietro in Castello«, »Canale della Giudecca« und »Campanile di S. Pietro in Castello«. Endlich sah das Publikum damals zum erstenmal Holroyds interessanten Radierungenzyklus »Flight and Fall of Icarus«. Die Anregung zu diesem Zyklus soll der Meister durch den Anblick einer toten Raubmöve empfangen haben,

deren Kadaver er auf der venezianischen Lagune hatte dahintreiben sehen; jedenfalls findet die Schönheit und Kraft solch eines riesigen Seevogels, den ich so oft beobachtet habe, wenn er den Bug meines Schiffes umgaukelte und umschwebte, eine ideale Verherrlichung in den Holroydschen Ikarusradierungen. Auf dem ersten Blatt sehen wir, wie Daedalus dem Auffluge seines geliebten Sohnes zum Himmel mit besorgten Blicken folgt; auf dem zweiten Blatte, wie die Strahlen der Sonne das Wachs, mit dem das Gefieder der Ikarusschwingen so kunstvoll zusammengefügt war, zum Erweichen bringen; und endlich auf dem dritten Blatte, wie Ikarus kopfüber zur Erde hinabstürzt, einem Vogel gleich, der, im eiligen Fluge vom Schusse des Jägers getroffen, sich in den Lüften überschlägt.

Im Jahre 1904 wird Sir Charles Holroyd bereits unter den Ehrenmitgliedern der Royal Society aufgeführt. Der Ausstellung dieses Jahres hatte der Klub ein erhöhtes Interesse zu verleihen gewußt durch eine leihweise überlassene prachtvolle Sammlung von Mantegnastichen, in der auch Hauptblätter wie »Der Kampf der Meergötter«, der »Tanz der Nymphen auf dem Parnaß« und die »Höllenfahrt Christi« mit enthalten waren. Unter den modernen Ausstellern war neben einem Mempes, Goff, Haig, Chahine, Helleu auch Sir Charles Holroyd vertreten mit Kunstblättern wie »Wood-witch«, »The Bather« (Kaltnadelarbeit) und »Dian Hunting«, sowie mit einigen seiner »Roman Scenes«, wie »Tusculum«, »Porta Nomentana« und »Oval Fountain, Villa Borghese«; vom letzterwähnten Blatt ist diesem Aufsatz eine kleine Nachbildung eingefügt worden.

Die Ausstellung 1905 brachte zehn neue Platten von Holroyds Hand in die Öffentlichkeit, deren Titel »Nymphs by the Sea«, »The Rose and Crown« und »The Round Lock« (Szenerien vom Medway River) sowie »Professor Legros« und »The Rt. Hon. Leonard Courtney« (radierte Bildnisse) einen Begriff geben mögen von der Vielseitigkeit ihres Schöpfers. Im Jahre 1906 endlich hat Sir Charles in einer prächtigen Folge von acht Platten wiederum Bilder aus Venedig gegeben, und zwar die Blätter »Porto di Lido« und »Fondamenta delle Zattere«. Namentlich das letztere Blatt ist äußerst beachtenswert in der exakten und charakteristischen Wiedergabe jenes berühmten Blickes über die weite Wasserfläche der »Giudecca« und auf die langgedehnte jenseitige Gebäudereihe mit dem überragenden Kuppelbau der Redentorekirche. Auch die technischen Qualitäten dieser Radierung verdienen unsere größte Bewunderung; die kräftigen Schattenpartien des Vordergrundes benutzte der Ätzkünstler in äußerst geschickter Weise dazu, den Luftraum zu vertiefen und die Fernwirkung zu erhöhen, wobei er den weit gespannten, von der Lagune widergespiegelten Wolkenhimmel noch als ferneres treffliches Hilfsmittel heranzog. Eine Landschaftsszenerie von entgegengesetztem Stimmungscharakter zeigt eine Holroydsche Radierung, die im Jahre 1904 von der Society of Painter-Etchers ausgestellt wurde; es ist dies die in ihrem künstlerischen Gehalte nicht weniger fesselnde Darstellung der »Langdale Pikes«.

VENEDIG, SAN SIMONE PICCOLO
ORIGINALRADIERUNG VON SIR CHARLES HOLROYD

Bis hierher habe ich nur diejenigen Radierungen aufgeführt, welche die Royal Society of Painter-Etchers als Werke Sir Charles Holroyds — ihres nunmehrigen Vizepräsidenten — zur Ausstellung gebracht hat; wir gewinnen damit wenigstens für eine größere Anzahl der interessantesten Radiernadelschöpfungen unseres Meisters einen Anhalt zur Feststellung ihrer chronologischen Aufeinanderfolge. Außerhalb dieser Reihe gibt es jedoch noch so manches höchst wichtige Blatt von seiner Hand, dessen Erwähnung hier nicht vergessen werden darf. Da ist vor allem jener schöne Frauenkopf, betitelt »Night«, von dem eine Reproduktion diesem Aufsatz vorangestellt worden ist, die wenigstens eine Ahnung von der Schönheit des Originals vermittelt; ferner unter den venezianischen Veduten das delikate Blatt mit der »Salute«-Kirche, sowie dasjenige mit »S. Simeone Piccolo« (ebenfalls hier reproduziert), jener kleinen Kirche, deren Kuppel über die Dächer malerischer Palazzi emporragt, wäh-

rend im Vordergrunde ein Gewirr großer Boote auf dem Canale dahingleitet, — ein wahres Prachtblatt in der Kraft und Solidät seiner zeichnerischen Ausführung.

Unter den figürlichen Darstellungen Holroyds ist noch zu erwähnen eine 1902 von der Royal Society unter dem Titel »Der junge Triton« ausgestellte Radierung mit einer Gruppe von Meeresnymphen, die an einem Wogenkamme emporstreben, und von denen die oberste ein Tritonenbaby auf ihren Armen emporhält, das lustig in sein Muschelhorn bläst; ein ähnliches Blatt von gleicher Schönheit ist die »Nymphs by the sea«. Zu der letzteren Radierung gibt es übrigens eine äußerst zarte Silberstiftstudie Holroyds, auf der die beiden Najadenfiguren dieser Komposition im Gegensinne dargestellt sind. Unter denjenigen Blättern Holroyds, auf denen die Figuren nur als nebensächliche Staffage landschaftlicher Darstellungen gelten wollen, sind hervorzuheben die beiden großartigen Radierungen »Der Sturm« und »Der verlorene Sohn«. Zum Schlusse wollen wir noch die köstliche Eibenbaumstudie »A Yew Tree on Glaramara« erwähnen; dieses Blatt zeichnet sich durch besonders kraftvolle Zeichnung aus, nur daß hier der nächstliegende Vordergrund vielleicht etwas verworren und unklar wirkt.

Nachdem wir nunmehr unsere Übersicht über das radierte Werk Holroyds abgeschlossen haben, wird es den Leser interessieren, noch einiges über die Ätztechnik und die persönlich künstlerischen Intentionen des Meisters zu erfahren; ich bin in der glücklichen Lage, seine eigenen Äußerungen für meine Mitteilungen über diesen Gegenstand verwerten zu können.

Den Begriff der Radierung kann man in Kürze definieren als eine mit spitzem Stahlgriffel in eine besonders präparierte Metallplatte — in der Regel Kupferplatte — eingravierte Linienzeichnung, von der sich Abdrücke auf Papier herstellen lassen, wenn man die gravierte Plattenfläche mit einer Tusche einreibt. Für die Gravierung der Platte aber gibt es zwei verschiedene Arbeitsmethoden: die eigentliche Radierung, bei der die Zeichnung mit Hilfe der Radiernadel nur in eine die Metallplatte bedeckende dünne Wachsschicht eingeritzt wird, um dann erst vermittelst eines chemischen Säurebades in das Metall selbst eingeätzt zu werden, und die sogenannte Kaltnadelarbeit, bei der keinerlei chemisches Mittel in Anwendung gelangt, sondern die Zeichnung vielmehr mit der Radiernadel direkt in die Metallplatte eingraviert wird. Die meisten Arbeiten Holroyds sind echte Radierungen der zuerst charakterisierten Art; nur ausnahmsweise hat der Meister die »kalte Nadel« einmal allein verwendet (und zwar in dem 1904 ausgestellten Blatte »The Batherer«). So bedient sich also unser Künstler in erster Linie der ätzenden Säure zur Herstellung seiner Plattengravierung. Jedoch legt er, wie er mir selbst sagte, auf diesen Umstand weniger Gewicht, als auf die Tatsache, daß er bei der ersten Anlage einer jeden Radierung immer auf die Natur selbst zurückgeht, und daß er namentlich die Landschaftsgründe seiner Blätter zumeist im Freien nach der Natur direkt auf die Platte ätzt, wobei er in der Regel nur die allereinfachsten Radiertechniken in Anwendung bringt. Nach vollendeter Ätzung nimmt er wohl auch die kalte Nadel noch zur Hand, bringt hiermit jedoch gewöhnlich nur noch wenige ganz leichte Retuschen auf seiner Platte an. Es gäbe für ihn — so sagte mir Sir Charles — keine angenehmere Erholung von seiner angestrengten Hausarbeit in der National Gallery oder in der Tate Gallery, als in freier Natur seine geliebte Ätzkunst wieder aufzunehmen, im vergangenen Jahre in Venedig, dieses Jahr, wie er sich vorgenommen hat, an den englischen Seen. Dann ist es des Meisters liebste Ferienunterhaltung, seine Natureindrücke in freier Landschaft mit dem Stahlgriffel direkt auf die vor ihm liegende Ätzplatte zu bannen. Diese Holroydsche Plainairmethode wird zwar von Radierern, die der Atelierarbeit nach sorgfältig durchgeführten zeichnerischen Naturstudien den Vorzug geben, nur zu gern kritisiert; wir aber erkennen um so vorurteilsfreier die packende Naturwahrheit eines Holroydschen Kunstblattes an, das uns die unmittelbare Wirkung einer Landschaftsszenerie — ihre momentane atmosphärische Stimmung, ihren Charakter, ihre Individualität — in so meisterlicher Wiedergabe genießen läßt. —

Im weiteren Verlaufe unserer Unterhaltung teilte mir der Künstler fernerhin mit, wie viel er aus dem Studium der Kupferdrucke des großen Meisters Andrea Mantegna gelernt habe, dessen Werke er gar oft mit dem Grabstichel kopiert habe. Seiner Ansicht nach habe die Kunst des Radierens in unserer Zeit — wie auch schon in früheren Epochen — sich allzu sehr vom malerischen Effekt abhängig gemacht, um nunmehr nur noch dem Reiz der gebrochenen Linie zu huldigen und jeder einfachen Flächenwirkung geflissentlich aus dem Wege zu gehen; und zwar sei es Rembrandts geniale Ätzkunst gewesen, durch deren faszinierendes Vorbild das Bestreben aller späteren Radierer fast ausschließlich auf diese »malerischen« Wirkungsmöglichkeiten hingelenkt worden sei. »Nun ist dies zwar«, fährt Holroyd fort, »eine an sich

VILLA BORGHESE. ORIGINALRADIERUNG VON SIR CHARLES HOLROYD

höchst schätzbare Richtung der Radierkunst, deren Schöpfungen völlig eigenartige und hochkünstlerische Reize innewohnen; aber gerade wenn wir dies zugeben, muß uns andererseits das Zugeständnis eingeräumt werden, daß auch diametral entgegengesetzte Bestrebungen, die mehr nur auf eine gewisse klassisch griechische Einfachheit und Schönheit der Linienführung abzielen, mit den technischen Voraussetzungen der Ätzkunst sehr wohl vereinbar sind.« Und als schlagenden Beleg für diese letztere Behauptung zeigte mir Sir Charles ein von Ingres radiertes Bildnis des Bischofs von S. Malo. »Die neuere Radierkunst«, so schloß der Meister seine Betrachtungen, »hat mehr nur dem Charakteristischen gehuldigt als dem Schönen. Bleiben wir charakteristisch, so viel wir nur immer können! Aber vergessen wir dabei nie, daß die Betätigungsgrenzen des Kupferätzens weit genug gesteckt sind, um dem Schönen wie dem Charakteristischen allezeit gleichen Raum zu gewähren!«

FONDAMENTO DELLE ZATTERE. ORIGINALRADIERUNG VON SIR CHARLES HOLROYD

Das radierte Oeuvre des Sir Charles Holroyd umfaßt im ganzen bis jetzt ungefähr dreihundert Platten. Seinem letztjährigem Ferienaufenthalte in Venedig haben wir allein nicht weniger als zwölf neue Radierungen zu verdanken, und eine ebenso große, vielleicht auch noch größere Anzahl hofft der Meister, wie er selbst mir sagte, bei seinem diessommerlichen Besuche der englischen Seen zu vollenden. Als eine ganz besondere Ermutigung zur Fortsetzung seiner Radierertätigkeit empfindet er das verständnisvolle und einmütige Interesse, das seinen bisherigen Griffelschöpfungen in Deutschland entgegengebracht worden ist; so sind neuerdings mehrere seiner Kupferdrucke in die Sammlungen des Königlichen Kupferstichkabinetts zu Dresden eingereiht worden.

Übrigens glaube ich mir den Dank des Meisters zu verdienen, wenn ich ihn, den trefflichen Interpreten der klassischen Naturschönheiten Italiens, wie auch der zarteren und blühenderen Reize der englischen Landschaftsnatur, an dieser Stelle hinweise auf die wundervollen Darstellungsstoffe, die gerade seiner Radierkunst die *deutsche Waldlandschaft* darbieten würde, deren zauberhafte Pracht den altdeutschen Meister Lukas Cranach schon vor Jahrhunderten zu so köstlichen Kunstschöpfungen angeregt hat. Wie verlockend müßte es für einen so glänzenden Figurenzeichner wie Holroyd sein, diese von gebrochenen Sonnenstrahlen und tiefen Schattendämmerungen durchwebten Waldwinkel mit Gestalten aus der *deutschen Sagen- und Märchenwelt* zu bevölkern und zu beleben!

Zum Schlusse möchte ich noch einige Worte anfügen über eine prächtige Ätzplatte von der Hand unseres Meisters, die er für diese Zeitschrift geschaffen hat, und deren Originalabzüge dem vorliegenden Aufsatze als Hauptillustration beigegeben sind. Obwohl hier die Figuren der beiden Nymphen — die übrigens an ihre Schwestern auf Holroyds »Pastorale«-Radierung erinnern — die Bildkomposition beherrschen, liegt der wahre Hauptreiz dieses außerordentlich schönen Blattes für mich doch in der Behandlung des landschaftlichen Milieus. Die beiden Mädchengestalten — die eine völlig entkleidet, die andere nur leicht verhüllt — ruhen im Schatten eines mächtigen Eichbaumes. Ihnen zu Füßen lächelt ein stiller Waldsee, während in der Ferne eine Burg- oder Klosterruine über die Wipfel weitgedehnter Urwälder zum Himmel emporragt, und am äußersten Horizonte die klare Silhouette herrlicher Gebirgszüge sichtbar wird. Der Eindruck ungemessener Fernen wird hier mit nicht geringerer Überzeugungskraft im Beschauer wachgerufen, als auf den umbrischen Landschaftsdarstellungen, die Pietro Perugino bei so vielen seiner Altargemälde als Hintergrundmotiv verwendet hat. Hier atmet der Mensch freier, hier hat er Raum zu ungebundener Bewegung. Vor allem aber findet hier meine kurz zuvor geäußerte Ansicht ihre Bestätigung, daß die außerordentliche Vornehmheit der Holroydschen Figurenzeichnung bei diesem Blatte noch übertroffen wird durch die Meisterschaft, mit der die Radiernadel des Künstlers hier die schönste aller Waldlandschaften hervorgezaubert hat.

SILHOUETTE VON HEINRICH WOLFF

DIE SPRACHE DER SCHERE

VON HEINRICH WOLFF IN KÖNIGSBERG

Es verdroß schon manchen, der gewillt war, sich »zur Kunst erziehen« zu lassen, in der Flut heutiger Kunstliteratur so wenig festen Boden zu finden. Er hatte sich aus Einzelresultaten geordnet ein Gesamtvermögen an Kunstwissen gedacht, einen in stetiger Arbeit wachsenden Bau, wie auf vielen anderen wissenschaftlichen oder technischen Gebieten. Aber was man an strenger Wissenschaft ihm geben konnte, handelte weniger von Kunst, als von einzelnen Resultaten der Kunstgeschichte: Daten und Zusammenhänge wurden ihm unwiderleglich bewiesen. Doch aus denselben Bausteinen wurden sehr verschiedene Gebäude errichtet, deren jedes die Entwickelungsgeschichte oder Ästhetik der Kunst darstellen wollte.

Es wird heute so oft prinzipiell vor Kunstschulen gewarnt und betont, wie wenig man Kunst lehren oder lernen könne, da jedes Gesetz, also jedes Wissen, allmählich verdächtig wurde. Aber es ist dann nicht einzusehen, warum vor den Kunstästhetiker bei der Unsicherheit seines Lehrstoffes nicht dieselbe Warnungstafel gestellt wird, wie vor den Akademieprofessor.

Jedenfalls, wenn auch über die Bewertung des verschiedenen Baumaterials niemals eine Einigung zu erzielen, wenn wirklich nur die ewige Abwechselung der Meinungen das Dauernde wäre: das Ordnen zu einer Gesamtanschauung wird immer Bedürfnis sein, auch wenn sie sich noch so oft änderte. Oder man darf nicht Politiker sein wollen, wenn man nicht irgend eine politische Ansicht aufbringen kann. Und jede Regierung scheint in Zeiten der Anarchie besser als keine.

In der Politik scheint das Gesetzgeben allerdings fast leichter zu sein, als in der Kunst.

Zwar, wenn man fand, daß nur aus schon vorhandener Kunst Gesetze abgeleitet und gegen eine neue oft ungerecht angewendet werden können, so werden ja auch Staatsgesetze nicht erst geschaffen und dann das zu regierende Volk dazu gesucht, sondern fortwährend schaffen neue Bedürfnisse neue Gesetze. Im Leben wie in der Kunst werden neue Bewegungen immer erst unter alten Gesetzen zu leiden haben, bis sie Bedürfnis wurden. Und wir können Gesetze nicht entbehren, nur weil sie so selten ewig sind, wie unsere Bedürfnisse.

Im Kunstleben aber meint heute der Außenstehende oft, daß die Sprecher nur für sich reden und gar nicht auf Antwort warten. Und wenn es wirklich Debatten gibt, so kommt es doch nicht zu Beschlüssen. Es werden viele kleine Bücher geschrieben, die nur anregen wollen. Und wir sind doch schon so angeregt!

Immerhin gemeinsam waren den letzten Jahren, bei dem Suchen nach dem Stil unserer Zeit, allerhand Reinigungsbestrebungen. Nach den schlechten Erfahrungen mit den alten Gesetzen, was die Kunst solle, versucht man jetzt umgekehrt zu lehren, was sie nicht dürfe. Aber jeder reinigt natürlich vor anderer Tür: Man ist über gute Malerei noch uneinig, aber jedenfalls soll der Maler nicht Literat sein; oder es ist noch nicht ganz klar, wo echtes Deutschtum in der Kunst liegt, aber man soll nicht den Franzosen spielen. Und man ist durch das Kunstgewerbe zu großer Strenge in der Reinheit des Materials gekommen: Man soll nicht Marmor in Stuck imitieren oder radieren »wie gemalt«. Man soll jedem Ding seine Sprache lassen.

In dieser Forderung der Sprachreinheit des Materials liegt nun ein Gesetz, das wir gewiß brauchen können, so lange wir nicht zu streng sind. Aus dem geregelten Schreibunterricht nur wird sich die ausgeschriebene Handschrift entwickeln; so muß man das Gesetz kennen, aber übertreten dürfen. Denn die äußerste Konsequenz, die das Gesetz als Zweck, nicht als Mittel nimmt, nicht Gesetze für die Kunst, sondern die Kunst nur für die Gesetze braucht, führt zum langweiligsten Linienstich, zum prinzipiellen Pointillismus, zur Kalligraphie.

* * *

Es ist vielleicht nicht wertlos, daran zu erinnern, um einer nur kleinen Kunst gerecht zu werden, die als eine der Folgen moderner Liebe zur Biedermeierzeit jetzt zu neuem Leben erwacht, der Silhouette.

Fast scheint sie lebendiger werden zu wollen, als sie es jemals war. Daß sie früher wenigstens nur ein bescheidenes Ansehen genoß, darauf deutet, daß man nach einem zu sparsamen französischen Minister alles à la Silhouette nannte, was ärmlich oder lächerlich wirkte. Es schien doch eine armselige Art des Porträtierens, diese von Vielen, aber nur von wenigen *Künstlern* geübte Kunst fürs Haus. Mehr aus dem Bedürfnis geboren, billig Erinnerungen an Angehörige schaffen und verschenken zu können, als aus dem Ver-

langen nach Kunst. Wenn man durch ein Licht ein Schattenbild auf ein Stück Papier an der Wand werfen ließ, gehörten keine besonderen Fähigkeiten dazu, die nachgezeichneten Umrisse mit einem Storchschnabel zu verkleinern und so auszuschneiden, daß das Gesellschaftsspiel alt und jung erfreute. Und oft auch uns heute noch.

Den Kunstwert aber jener alten Familienbilder werden wir nicht verwechseln dürfen mit unserer Freude an der guten alten Zeit, die wir ebenso in ganz kunstlosen alten Photographien genießen; mit jener halb belustigten Hochachtung, wie wir sie leicht vor kindlicher und primitiver Kunst empfinden, weil wir sie anders nehmen, als sie gemeint sind. Viele jener alten Schattenrisse reizen uns auch schon um der Dargestellten willen, so diejenigen aus dem Goethekreis. Gewiß wurden auch manche schon von geschickteren Händen direkt aus dem Papier geschnitten, so daß wohl ein Reiz von Leben mit gefaßt wurde.

Im ganzen aber handelte es sich um das Streben nach objektivster Naturwiedergabe, nur aus Mangel an Können auf die Form der Silhouette vereinfacht, die ja oft genug durch nachträglich hineingezeichnete Details wieder unterbrochen wurde. Das Pflegen der absoluten Umrißzeichnung schließlich — man pauste sich sogar Rembrandt in dünnen Konturen — verzichtete auch noch auf den Reiz der Lebendigkeit, den die Schattenwirkung gewiß vor anderen Profildarstellungen voraus hat. So tat man den letzten Schritt, um vom Schattenbild auf das Lichtbild vorzubereiten. Denn diese ganze Kunst mit ihrem wissenschaftlichen Beigeschmack, der sie für Lavater so wichtig machte, war damals im Grunde nur eine Vorahnung der Photographie, die das, was man eigentlich wollte, noch besser gab. Und der man, als sie auftrat, auch sofort Platz machte.

* * *

Man wird diese Vergangenheit der Silhouette im Auge behalten müssen, wenn man sich für ihre Zukunft interessiert. Und auch wenn man sie nur für ein lustiges Spiel hält, wird man das immer noch sinnreicher treiben können, als wenn man es nur genau so zu machen strebt, wie es Großvater tat.

Man hat ja die Anfänge der Silhouette schon in den Vasenzeichnungen der Griechen sehen wollen. Dann kann man schließlich auch die Profile der Ägypter und jedes Relief überhaupt als Verwandten ansprechen. Als Vorbild heuriger Modeneigung kommt wohl aber nur eben jene Zeit vor reichlich hundert Jahren in Betracht, als die Silhouette ihren Namen erhielt.

Den Wert von Stilspielereien nun, die gewiß in oft erstaunlicher Weise jene alten Schattenrisse in ihrem Zeitcharakter nachzuempfinden suchen, kann man beliebig beurteilen und wird doch die Jahre fast berechnen können, wo all dies Spielen mit der Geschichte — malen wollen wir Historien nicht mehr — vorbei ist.

»Art de la deuxième main« nach Menzels hübschem Französisch. Es wird nicht lange dauern. Die Sorge um diese arme Kunst à la Silhouette lohnt aber nicht erst, bei der Unfruchtbarkeit aller Inzucht, wenn sie nicht von vornherein frisches Blut erhält.

Wenn der Stil der alten Silhouette nicht einfach beibehalten werden kann, so scheint auch der Hauptstoff von damals, das Porträt, aussichtslos, heute diese Kunst zu tragen. Allenthalben ist es freilich momentan wieder Mode, Bildnisse auszuschneiden. Ob dieser Wettbewerb den abends in den Wirtshäusern herumirrenden Professionisten schadet oder nützt, weiß ich nicht. Auf die Dauer wird jedenfalls der Durchschnittspreis von 50 Pfennigen auch bei besseren Leistungen schwerlich zu erhöhen sein. Das Publikum hat seine Photographie und wird auch weiterhin heute nur Ulk in der Silhouette sehen, auch wenn gelangweilte Dilettanten bei Regenwetter in der Sommerfrische den Sport mittreiben. Und vor allem glaube ich, daß die photographierte Silhouette nicht mehr weit ist.

Sie war eigentlich schon da. Denn in der ersten Zeit der Daguerreotypie wurden öfters Profile einfach schwarz gefärbt, teils wohl, weil außer dem Umriß so wie so noch nicht viel zu sehen war, teils aus Hang an alter Mode.

Wenn man nun an die amüsante Schattenwirkung denkt, die elektrisches Licht heute hervorbringt, etwa wenn bei einem Lichtbildervortrag jemand versehentlich in der Pause zwischen Apparat und Projektionsfläche tritt, kann man wohl erwarten, daß diese lebendigen Silhouetten mit ihrem bei aller Drastik höchst reizvoll detaillierten Kontur bald genug mit dem Momentapparat der wieder neuen Mode dienstbar gemacht werden und ihr oft genügen.

Da ein Bedürfnis nach dem Porträtsilhouettenschneider heute jedenfalls nicht auf die Dauer zu konstruieren ist, wird er sich nur an die wenigen halten können, denen am Porträt nicht gerade liegt, sondern an der *Kunst* in der Silhouette. Da ergibt sich eine Erweiterung des Stoffgebietes bald von selbst.

Aber gerade weil sie nicht mehr Bedürfnis ist, werden die eigenen Bedürfnisse der nun freien Kunst mehr beachtet, ihre eigene Sprache gerade heute mehr betont werden müssen, wenn sie sich den anderen Künsten und der Photographie gegenüber überhaupt halten soll: statt der Sprache der Biedermeierzeit die Sprache der Schere.

* * *

Wer jemals aus einem Stück Papier Figuren schnitt, wird den Unterschied dieses Schaffens gespürt haben gegenüber aller Zeichnung mit Pinsel oder Stift. Wenigstens, wenn er ohne Vorzeichnung schnitt. Denn die schafft nur scheinbar Erleichterung, stellt aber in Wahrheit tausend Warnungstafeln auf, um den leichten Tanzschritt der beweglichen Schere zu solcher Ehrbarkeit zu mäßigen, daß sie fast dem Messer des Holzschneiders gleicht, der ernst seine abgesteckten Furchen pflügt.

Nein, da hat sie noch eher einen anderen großen Verwandten, die Steinplastik. Nicht, weil zum Relief meist Profile benutzt werden, sondern das Herauslösen des gleichsam schon vorhandenen Kunstwerkes aus

SILHOUETTE VON HEINRICH WOLFF

der Umklammerung des überflüssigen Steins[1]), diese Seelenbefreiung, zu der eigentlich nichts nötig ist, als das Werk schon im Block zu sehen, dieses »Wegnehmen« im Gegensatz zum Hinzutun der Malerei sind verwandte Züge trotz aller Größenunterschiede. Gemeinsam in gewissem Grade ist den beiden Künsten auch die Greifbarkeit, der geringe Zwang zur Illusion. Wie von Gott am sechsten Schöpfungstage erhält jedes Männlein zwei richtige Arme und Beine. Jeder Baum ist zu greifen: er ist da.

Mit dem Ausschneiden erst fängt die Silhouette überhaupt an. Und so kann sie schon ein verständiges Spiel sein, des Abends bei der Lampe, und große und kleine Zuschauer dabei. Und so wenig Illusion bei der Wirkung der »wirklichen« Figürchen im Schattenspiel ist, so reizt doch im Entstehen gerade das schwarze Papier die Vorstellungskraft mächtig, schon nach den ersten wie zufälligen Einschnitten. Freilich tut Vorsicht not beim Schneiden, da nichts zu reparieren ist. Aber schließlich, was keinen Menschen mehr abgibt, reicht vielleicht immer noch etwa für einen kleinen Strauch. Und der Zufall ist natürlich mit beim Spiel.

Man braucht ja auch die ganze Sache so wenig tragisch zu nehmen, wie der Märchendichter Andersen. Der trieb seine Scherenspiele so nebenbei, wie andere das Dichten. Das muß vielleicht so sein. Jedenfalls verstand er die Mundart seiner Schere: Schnell fraß der spitze Schnabel die lustigsten Löcher und aus den armen Papierschnitzeln wurden phantastische Begleiter seiner Märchen. So, nebenbei, entstanden auch des armen Sandmanns Eckert überraschende Sachen.

Und wer diese Dinge als Kunst zu harmlos findet, muß sie immer noch so vernünftig finden, wie die heutigen Pinselübungen der Kinder in der Schule. Es ist ja nur natürlich, mit einem neuen Material nicht gleich Natur imitieren zu wollen. Das Kunstwerk liegt doch zwischen dem Naturvorbild und dem Material, aus dem geschaffen werden soll; von *beiden* Eltern hat es seine Seele. Da ist es sehr vernünftig, von Pinsel oder Schere erst zu hören, was sie zu sagen haben, ehe wir sie nach unserm Willen zwingen.

Wir haben das wohl von den Japanern gelernt, und noch eines können wir gerade für die Silhouette von ihnen gebrauchen: das Arbeiten aus dem Handgelenk. Der Ausdruck galt früher als Symbol des Oberflächlichen in der bildenden Kunst und bei unserer auf das Individuelle gerichteten Kunst hat solches Arbeiten auch seine Gefahren. Und doch brauchen wir zum Erfassen von Formenzusammenhängen jenes Gefühl des Rhythmischen, das wir bei jeder guten Bewegung im Tanz oder beim Eislauf im eigenen Körper empfinden.

Dem Japaner jedenfalls schien für seine Gedanken auf dem Weg aus dem Kopf in die Hand und ins Kunstwerk hinüber das Handgelenk nie unwichtig. So schuf er nicht die letzten Zufälligkeiten *des* Blütenzweiges vor sich, aber aus dem Gefühl des eigenen Körpers heraus einen solchen von höchster Lebensmöglichkeit. So aus dem Handgelenk, ohne hinzusehen fast, schufen schon von den alten Silhouettenkünstlern einige ihre Figürchen.

So mag der neue Schattenschnitt an alles sich wagen, was er zwischen Himmel und Erde findet. Und wenn die greifbaren, schwarz stehengebliebenen Figuren seiner Phantasie nicht genügen, mag er auch weiße Figuren aus dem schwarzen Grund schneiden und so doch noch durch stärkere Illusion wirken. Schon Andersen gestattete seiner Kunst diese Sprachfreiheit. Aber freilich, jedes Detail mehr ist eine Gefahr für die Solidität dieses aus feinen Teilen zusammenhängenden Gewebes. So ist bei der geschnittenen Silhouette eine Beschränkung nur Natur, die bei der gezeichneten als Zwang erscheint. Warum soll man schließlich gezeichnete Figuren schwarz zustreichen? Warum dann nicht auch noch mehr zeigen, als immer nur den Kontur? So würde eine Ausstellung der frühen, geschnittenen Schattenbilder Konewkas vielleicht Bedauern wecken, daß der Buchhandel ihn dazu brachte, später nur noch für den Holzstock zu zeichnen. Er wäre einer der Begabtesten gewesen, die Silhouette auf eigene Beine zu stellen.

Und auch von der geschnittenen Silhouette »pour la silhouette«, die freilich immer noch leicht genug eine brotlose Kunst sein wird, gibt es ja heute Wege zu einer angewandten Schattenkunst. Gerade wenn man von der eigentlichen Sprache der Silhouette ausgeht, die gewissermaßen die geschnittenen Löcher als das Wichtigste nimmt und das durchbrechende Licht als das Wirkende, ist der Weg zur Diaphanie und

1) Grimm, Michelangelo.

zum Schablonenschnitt nicht weit. Freilich ist hierzu nötig, daß eine Vervielfältigung nicht auf die Wiedergabe der Wirkung, sondern auf eine Reproduktion der Schablonen selbst gerichtet sein müßte. Wie das zu erreichen wäre, etwa durch Stanzen oder auf photographischem Wege durch Verdichtung der dunklen Bildschicht, weiß ich nicht. Greifbare Silhouetten könnten aber, lose eingeklebt, auch eine amüsante Unterbrechung des Bildschmucks unserer Zeitschriften bilden. Und jedenfalls liegt, glaube ich, hier die Zukunft der Silhouette, wenn sie eine hat. Die Redaktion dieser Zeitschrift hat sich beeilt, meiner Idee gleich die Tat folgen zu lassen.

Man hat in England neue Silhouetten für Wetterfahnen geschaffen, ähnlich, wie man sie primitiv an den Masten ostpreußischer Fischerboote findet. Man könnte auch an eine Neubelebung der Firmenschilder denken, die mit allerhand einfachen Figuren quer in die Straßen ragen.

Und die Möglichkeit billigerer Verwendung für den Zinkdruck, namentlich in Kinderbüchern, bleibt ja, auch wenn die Originale aus Papier geschnitten werden. Es braucht sich darum nicht aufzudrängen, wie die Sachen gemacht sind.

Wie wir es aber heute an einem Bild nicht zu tadeln pflegen, wenn man auch die Wirkung der Pinselstriche bemerkt, so werden wir auch bei der Silhouette die Sprache der Schere nicht nur unterdrückt sehen wollen.

SILHOUETTE VON HEINRICH WOLFF

EINE AUSSTELLUNG FRANZÖSISCHER KUNSTLER IM MÜNCHENER KUNSTVEREIN

Von Wilhelm Michel

Dr. RICHARD ADALBERT MEYER gebührt das Verdienst, diese außerordentlich instruktive Ausstellung, die später auch in Frankfurt, Dresden, Karlsruhe und Stuttgart gezeigt werden soll, organisiert zu haben. Es sind in der Hauptsache die Neoimpressionisten, die hier vorgeführt werden, und dazu gesellen sich bedeutende und charakteristische Werke der Schule von Pont-Aven. In anderer Weise als das junge Deutschland wird diese jüngste französische Malergeneration von den großen Problemen der Wirklichkeit und des Stiles bewegt. Von der befremdlichen, fast bürgerlichen Ruhe und Zufriedenheit, die sich im neuesten deutschen Kunstschaffen bemerkbar macht, spürt man hier nichts. Hier ist alles noch Kampf und Ringen, Ringen um die elementarsten Grundlagen, auf denen sich eine spätere Synthese mit voller Sicherheit wird aufbauen können. *Paul Cézanne,* dem in der jüngsten Entwickelung der französischen Malerei ein so hervorragender Platz gebührt, ist leider quantitativ nur sehr schwach vertreten. Neben zwei weiblichen Porträtstudien sieht man von ihm eins seiner zahlreichen Stillleben, in dem wunderbare, der Natur naiv abgelauschte Harmonien erklingen. Von *Seurat* ist besonders die große Studie zur »Grande Jatte« zu erwähnen, in welcher der neue Grundsatz der Farbenteilung zuerst, wenn auch zaghaft, zur Anwendung kam. Weiter fortgebildet wird die Teilungstechnik durch *H. E. Croß,* der im übrigen stark unter dem Einflusse des japanischen Farbenholzschnittes steht. Auch *Luce* und *Rysselberghe* gelangen durch das neoimpressionistische Rezept zu schönen, überzeugenden Ergebnissen, während es in den Schöpfungen *Paul Signacs* in allzu pedantischer Weise auf die Spitze getrieben erscheint. Signac stellt den Höhepunkt, aber wohl auch den Ausklang der neoimpressionistischen Bewegung dar. Man besinnt sich beim Anblick seiner die Form und die stoffliche Charakteristik fast ganz preisgebenden Malereien, daß das Problem der Farbenreinheit schließlich doch nur ein sekundäres, ein Atelierproblem ist. Mit einer philosophiegeschichtlichen Terminologie könnte man sagen: Signac ist zu einem radikalen Kritizismus gelangt, der letzten Endes sich selbst zerstören muß. — Eine wunderbare Formenwelt kommt in den Strandbildern von *Maurice Denis* zur Darstellung. Die Bewegung dieser nackten Kinder- und Mädchenkörper ist voller Ornament, voll einer großen stilistischen Gebärde, die an die besten Schöpfungen Puvis de Chavannes' denken läßt. Tiefe, tragische Töne erklingen in den Gemälden von *Laprade,* unter denen eine »Dame auf der Terrasse« besonders ins Auge fällt. *Camoin* vereinigt in seinem »Kind auf dem Sofa« die blendende Rosenfarbe des Sofabezuges mit dem starken, gelbbraunen Inkarnat des nackten Körpers zu einem außerordentlich kühnen, vollklingenden Akkord. In *Diriks* Seestücken bewundert man den fabelhaften, dionysischen Farbenprunk, die lachende Freiheit und barbarische Größe, mit der uns die Natur hier vor Augen tritt. Voll köstlicher Unmittelbarkeit der Bewegung ist Jean Puys »Modell«, breit hingestrichen mit dunkler Kontur, und an Farbe nur das Nötigste und Überzeugendste darbietend. Ebenso breit und flächig, fast dem Plakat sich nähernd, ist die Darstellungsweise in *Emile Bernards* Selbstbildnis. *Charles Guérins* »Klassisches Theater« ruft mit seiner flockigen, lockeren Farbe und der gobelinartigen Auffassung Erinnerungen an Diaz und Monticelli wach. *Vuillards* pointillistisch behandelte Interieurs liegen ganz in den reifen, feinen, gedrückten Farben, die wir aus den besten japanischen Farbenholzschnitten kennen gelernt haben. *Vallotton,* der bekannte Holzschnittkünstler, macht als Maler kein sonderliches Glück. Seine Farben sind nackt und reizlos, wenn auch kräftig, seine Landschaften nehmen sich aus wie geschickte Entwürfe zu Farbenholzschnitten, und tatsächlich könnte man das, was sie an charakteristischen Farbenwerten enthalten, mit drei oder vier Platten wiedergeben. — Eine große, feurige Seele spricht aus den Landschaften *van Goghs.* Die große, einheitliche malerische Anschauung, die sich in seinem »Olivenhain« kundgibt, wird von wenigen seiner Mitstrebenden erreicht. Aus seinem »Goldenen Ährenfelde« blickt uns die Natur selbst mit blinden Augen an, wie ein belebtes Wesen, dessen ungefüge, schwere Zunge das Wort nicht zu artikulieren vermag, das es von seinem Leid uns sagen möchte. Die wilden, wirren, verkrampften Formen der Bäume, die man auf dem Bilde »Irrenhaus von Arles« sieht, reden fast deutlicher, als für die Gemütsruhe des Beschauers gut ist, von den tagfremden Qualen, die das weiße Haus im Hintergrunde beherbergt. Mit seiner großen, gewaltigen Naturauffassung, mit dem ungeheuren, von keiner Schule abhängigen Impressionismus seines Ausdruckes scheint van Gogh mehr der Bürger einer größeren Zukunft als unserer Zeit zu sein. Neben ihm verdient *Paul Gauguin* genannt zu werden, der hier allerdings nicht besonders gut vertreten ist. Trotzdem wird man an der tropischen Landschaft dieses enragierten Verächters aller europäischen Zivilisation seine aufrichtige Freude haben können. — Zur Vervollständigung der Nomenklatur seien noch die bisher nicht erwähnten Künstler Bonnard, Frau Cousturier, Henri Matisse, Lebeau, Henri Manguin, Marquet, Roussel, Schuffenecker und Louis Valtat genannt. Die ausgestellten Bilder stammen teils aus Privatbesitz (Fénéon, Luce, Verbaeren, Schuffenecker, J. Bernheim und Vollard), teils aus den großen Beständen der Galerie Druet, deren ausgezeichnete, nach eigenem Verfahren hergestellte Photographien jedem Liebhaber und Erforscher der neoimpressionistischen Bewegung ein erstklassiges Anschauungsmaterial bieten.

AGINA, DAS HEILIGTUM DER APHAIA

Von Max Maas

VOR kurzem hat der neuerwählte Präsident der Society for the Promotion of Hellenic Studies, Professor Percy Gardner, einen Vortrag über die wichtigsten Ereignisse des verflossenen archäologischen Jahres gehalten. Der englische Gelehrte hat darin für das Gebiet der Publikationen Furtwänglers großes Äginawerk als »The book of the season« bezeichnet. In der Tat ist diese, auf Kosten der kairischen Akademie hergestellte und in ihrem Verlag erschienene systematische Schilderung der letzten äginetischen Ausgrabungen und ihrer Resultate, bei der Furtwängler von seinen Ausgrabungsgenossen Ernst R. Fiechter und Hermann Thiersch unterstützt wurde, ein Monumentalwerk. (Der Textband hat IX und 504 Seiten und 413 Tafeln im Text; der Tafelband besteht aus 130 Tafeln und einer Karte.) — Es ist eine vorbildliche Publikation, was Text und Tafeln betrifft, vorbildiich auch wegen der verhältnismäßigen Schnelligkeit, mit der sich die Münchener Gelehrten daran gemacht hatten, ein abschließendes großes Werk zu schaffen; sie haben die Schwierigkeiten, die eine Publikation macht, wenn sie erst lange nach Abschluß der Ausgrabungen zustande kommt, wohl eingesehen und danach gehandelt.

In der Arbeitsteilung für die Publikation sind Furtwängler die Schilderung der bayrischen Ausgrabung des Aphaiaheiligtums im Jahre 1901, die Einleitung über den Namen des Heiligtums, die umfassenden Kapitel über Marmorskulpturen und der letzte Abschnitt über die Geschichte des Heiligtums zugefallen. Furtwänglers Ausführungen sind außerordentlich fesselnd und enthalten Exkurse von weittragendster kunsthistorischer Bedeutung, — wir nennen hier nur die Betrachtungen über Marmortechnik und die Malerei der Skulpturen und über Komposition von Giebelgruppen und Tempelbau im allgemeinen. Alles, was ins Gebiet der Architektur fällt, hat E. R. Fiechter mit reichem Wissen und peniblester Genauigkeit durchgeführt; der Tempel, die mit dem Tempel gleichzeitig oder später entstandenen Bauten, die Reste älterer, dem Tempel vorangehender Bauten, Reste von Vasen, Steingeräten und Dachziegeln, die ornamentalen Teile der Akroterien. Eine außergewöhnliche Fülle von Vergleichsmaterial namentlich aus dem unteritalisch-sizilischen Tempelgebiet ist hier herangezogen; zahlreiche Tafeln bringen kleine und große Aufnahmen, Pläne und Rekonstruktionen des tüchtigen Architekten.

Endlich ist Thierschs nur zu gewissenhafte und ausführliche Behandlung der Weihgeschenke (abgesehen von Gemmen, die wieder Furtwängler zufielen) und der Inschriften nicht zu vergessen; aber auch die in den wissenschaftlichen Resultaten zum Ausdruck gekommene Mithilfe des Assistenten im Gipsmuseum Dr. Johannes Sieveking soll erwähnt werden, der an den Arbeiten für die Rekonstruktion der Giebelgruppen und bei der ganzen Herstellung des Bandes sich mitbetätigt hat.

Unter den hauptsächlichsten in dieser Publikation niedergelegten Ergebnissen ist zunächst die Zuweisung der Kultstätte an die Nymphe Aphaia zu nennen, deren Verehrung wohl mit Einwanderern aus Kreta, wo die Göttin unter dem Namen Britomartes sich hoher Ehren erfreute, nach Ägina gekommen ist. Bereits in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts stand ein Haus und ein Altar für Aphaia, wie die wichtige gefundene Inschrift erzählt. Ein schlichtes Kulthaus war in dieser ersten Bauperiode für Aphaia entstanden; Furtwängler meint, es sei säulenlos gewesen, aber vielleicht war es doch ein Templum in antis, würdig des in der Aphaiainschrift genannten Elfenbeinschmuckes. Ein feiner archaischer Tempel für Aphaia folgte in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, wie zerschlagene buntbemalte Bauglieder, die innerhalb der Terrassierung des späteren Tempels aufgedeckt wurden, zeigen. Auch hat sich schon damals eine riesige einzelne jonische Säule nnerhalb des heiligen Gebietes erhoben, die wahrscheinich eine Sphinx trug. Zu Anfang des 5. Jahrhunderts wurde das kleine Heiligtum, vielleicht von den nach Marathon in den äginetischen Gewässern kreuzenden Persern, durch Feuer zerstört. Größer und stattlicher errichtete nunmehr das reiche und mächtige Handelsvolk der Ägineten den Tempel für seine lokale Gottheit. Ein stattlicher Peripteros erhob sich, eine geräumige Terrasse wurde geschaffen umgeben von einer Stützmauer, ein Propylon, Tempel, Dienerschafts- und Vorratshäuser sind nachzuweisen. Der große Altar von gestreckter langer Form lag vor der Ostfront des Tempels, ein gepflasterter Opfertanzplatz (Thymele) schloß sich ihm an. Weibliche Statuen und Gruppen von Kriegern haben wahrscheinlich den Platz geschmückt. Es ist kein Zweifel, daß alle diese Bauten in einem Zuge nach einem einheitlichen Plane errichtet worden sind; es ist auch nachher nichts Nennenswertes mehr hinzugetreten und der Glanz, der die Göttin Aphaia zu der Zeit (490—475 v. Ch.) umstrahlte, als Pindar ihr einen Hymnus, vielleicht zur Einweihung des neuen Tempels, dichtete, ist bald darauf erloschen.

Aber das wichtigste Resultat der bayerischen Ausgrabungen ist, daß sie mit zu einem Neuarrangement der Münchener Giebelgruppen geführt haben, dieser Giebelgruppen, die, seitdem der Engländer C. R. Cockerell und der Deutsche Haller von Hallerstein sie 1811 aus den Tempeltrümmern hervorgesucht hatten, schon so viele archäologische Federn in Bewegung gesetzt haben. Sind sie auch jetzt in ihren Originalen unwiderruflich der Thorwaldsenschen Restauration verfallen, da die teilweise zur bequemeren Ergänzung abgemeißelten, mit nur zu großer Energie oft falsch ergänzten Figuren — namentlich die des Westgiebels, noch dazu in ihrer unrichtigen Anordnung — dauernd fixiert worden sind, so sind sie wenigstens im Modell in richtiger Ergänzung und richtiger Gruppierung wiederhergestellt. Seit Mitte Mai schmückt die den Fenstern gegenüberliegende Wand des Äginetensaales der Münchener Glyptothek eine Rekonstruktion der Ostfront und der Westfront des Aphaiatempels, die einem Fünftel der Originalgröße entspricht. Daß Furtwängler diese Wiederherstellung in langjährigen Versuchen jetzt gelungen ist, dazu haben nicht allein die Funde der Kampagne von 1901 verholfen. Der unermüdliche Hüter der Glyptothekschätze hat auch den Nachlaß Cockerells (im Besitze der Familie zu London) und den Hallers v. Hallerstein (im Besitze der Straßburger Bibliothek) benützen können, die genauen Angaben über

den Fundort der einzelnen Giebelfiguren und brauchbare Zeichnungen enthielten; die Verwitterungsspuren und die Platten mit den Standspuren wurden einer peinlichen Untersuchung unterworfen, die neuen Funde und die nicht einrangierten Fragmente der Glyptothek zusammengestellt und so ist in mühevoller, an Versuchen reicher Arbeit das Wiederherstellungswerk im Modell zum glücklichen Ende geführt worden.

Eine Figurenzahl von dreizehn Figuren für den Westgiebel, von elf für den Ostgiebel ist richtig und definitiv jetzt festgestellt und erst damit war auch die Möglichkeit der richtigen Placierung gegeben, für die die auf- und absteigende Giebelform ja auch eine Richtschnur abgibt. In beiden Giebeln steht die als unsichtbar aufzufassende Göttin Athena in der Mitte. Gleichzeitig sind wohl die Giebelgruppen entstanden; aber der Ostgiebel mit etwas größeren, freier gedachten und freier ausgeführten Figuren hat nur fünf resp. sechs Kämpfer zu den Seiten der Athena, der Westgiebel mit noch etwas befangenerem Stil weist deren dreizehn auf. Auch in der Komposition sind die beiden Giebel verschieden. Im Westgiebel je zwei Gruppen von je drei Kriegern zu beiden Seiten der Athena: zwei Lanzenkämpfer über einem zu Boden Gefallenen und nach den Giebelecken der Bogenschütze und Lanzenkämpfer, die nach einem Gefallenen zielen resp. stechen; im Ostgiebel eine einheitlich von der hohen Göttin bis in die Ecken hinein verlaufende Komposition. Hier wird nicht um einen zu Boden Gefallenen gekämpft, sondern ein auch auf Vasenbildern dargestelltes Kampfschema mit einem Fallenden, Zurücksinkenden liegt vor, das in der Regel jeweils nur zwei Figuren erfordert. Nach den Farbspuren, die sich noch auf den Fragmenten zeigten, wurde ein leuchtendes Rot und ein dunkles Blau zur Tönung der Modelle verwandt, was eine stark dekorative Wirkung hervorbringt.

Gewiß, der Aphaia war der Tempel geweiht, aber den Heroen des Landes huldigten die Giebeldarstellungen: der als Herakles charakterisierte Schütze weist auf die erste Zerstörung Trojas unter der Mitwirkung Telamons, des Sohnes des Aiakos, im Ostgiebel; der Westgiebel erzählt von Kämpfen des Ajas, Achilleus und Neoptolemos, den Enkeln resp. Urenkeln des Aiakos, vor Priamos' Stadt. Und auf der höchsten Spitze der Giebel erhoben sich weithin sichtbar prachtvolle Volutenakroterien, unter resp. neben deren weit ausladenden Verzierungen Mädchen vom Typus der Akropoliskoren den frommen Geist der reichen Handelsinsel weithin erkennen ließen. Auch von diesen Akroterien ist das eine und zwar in ursprünglicher Größe rekonstruiert nunmehr in der Glyptothek aufgestellt.

Wer die Künstler dieser trefflichen Werke aus der Zeit der Mitte zwischen dem älter-archaischen und dem freien Stil gewesen sind, wissen wir nicht. Die Funde von Statuen, die sich nicht in die Giebel einrangieren lassen, sogenannter »Nichtgiebelkrieger«, und anderes lassen an die Möglichkeit von Konkurrenzarbeiten denken, die dann im Tempelbezirk zur Aufstellung gekommen sind. — In einem kleinen Hefte »Die Ägineten der Glyptothek König Ludwigs I. nach den Resultaten der neuen bayerischen Ausgrabungen«, das mit 14 Tafeln und Abbildungen im Texte geschmückt ist (Kommissionsverlag A. Buchholz), hat außerdem Adolf Furtwängler eine kurze Zusammenfassung des Inhaltes des großen Äginawerkes gegeben, ein höchst brauchbares und empfehlenswertes Vademecum.

SILHOUETTE VON HEINRICH WOLFF

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

ERASMUS

SILHOUETTE VON HEINRICH WOLFF

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST 1906

SEBASTIANO DEL PIOMBO. DAMENBILDNIS

KÖLN. SAMMLUNG STEINMAYER

DAS BILDNIS DER GIULIA GONZAGA. WIEN, HOFMUSEUM

DAS BILDNIS DER GIULIA GONZAGA

VON SEBASTIANO DEL PIOMBO

ALS dem Herzog von Sabbioneta und Fürsten von Bozzolo, Lodovico Gonzaga eine Tochter geboren wurde, die in der heiligen Taufe den Namen Giulia empfing, hat der mit Kindern reicher als mit Vermögen begnadete Herr den Familienzuwachs nicht allzufreudig begrüßt. Aber Giulia söhnte den Vater bald mit ihrer Existenz aus; denn »beinahe göttlichen Geistes«[1]) schien sie erkoren »für den Kult Minervens«[2]) und den Ruhm ihrer Schönheit hat kein Geringerer als Ariost zu einem unsterblichen erhoben:

> Giulia Gonzaga, che dovunque il piede
> Volge, e dovunque i sereni occhi gira,
> Non pur ogn' altra di beltà le cede,
> Ma come scesa dal ciel Dea l'ammira . . .[3])

Der Vierzehnjährigen bereits erstand denn auch in Vespasiano Colonna, dem Herzog von Trajetto ein Werber. Im heimatlichen Schlosse zu Palliano wuchs dem um sechs Lustren älteren Witwer eine Tochter heran, er war kränklich, verkrüppelten Körpers und ließ beim Gehen das rechte Bein nachschleppen; aber Vespasiano gebot über viele Ländereien und darum war er dem Herrn Lodovico Gonzaga als Eidam hochwillkommen. Die Töchter wurden damals nicht gefragt, ob ihnen der Mann gefiel, mit dem sie ein Leben leben sollten. Vespasiano wußte das Opfer zu schätzen, das Giulia dem Vater gebracht. Seine Hinfälligkeit erwägend, suchte er der jungen Gattin, die gleich einer Tochter an ihm hing, eine von Sorgen unbeschwerte Zukunft zu sichern. Bald nach der Hochzeit, die übrigens nur ein kirchlicher Akt blieb[1]), schenkte er Giulia zu ihrer bescheidenen Mitgift von viertausend Dukaten andere dreizehntausend und als er anno 1528 starb, wies sein Testament Giulia für die Dauer ihrer Witwenschaft sämtliche Erträgnisse seiner Güter in der Campagna, den Abruzzen und im Königreich Neapel zu[2]). Seine Tochter Isabella,

1) Ireneo Affò: Memorie di tre celebri principesse Gonzaga. Parma MDCCLXXXVII. p. 4.

2) Gioanni Buonavoglia: Gonzagium Monumentum«. Lib. III. (Ms. der Bibliotheca Oliveriana in Pesaro.) »studiumque Minervae nata«, s. Affò: op. cit p. 32.

3) L'Orlando furioso. Canto 46. Strophe 7 und 8.

1) Betussi: Addizioni alle »Donne illustri« del Boccaccio. In Vinegia MDCXLVII cap. 45.

2) Das Testament ist abgedruckt von Affò: Vita di Donna Giulia Gonzaga. In Vinegia MDCCLXXXI. p. 11.

so hatte Vespasiano ferner bestimmt, sollte einem Bruder Giulias in die Ehe folgen, im Falle ihre von dem Vater sehr gewünschte Verbindung mit Ippolito de' Medici, dem Neffen Clemens' VII., nicht zustande käme. Daß seine Witwe, freilich ohne es zu wollen, diesen Plan zu nichte machen sollte, hat der Colonna nicht vorausgeahnt. Isabellas Schätze lockten den Feuerkopf Ippolito nicht, der von einer toskanischen Herzogskrone träumte, und ihre kargen Reize vermochten den Jüngling, den Roms schönste Frauen vergötterten, kaum zu fesseln. Mit dem Ungestüm seiner zwanzig Jahre warb er dagegen um Giulia, doch selbst eine Übersetzung des zweiten Gesanges der Aeneis, die er der geliebten Frau widmete, zwang ihr das ersehnte »Ja« nicht auf die Lippen. Mehr als das Versprechen einer immerwährenden Freundschaft erreichte Ippolito nicht. Vielleicht wurde ihm dadurch jenes Opfer leichter, das er auf Befehl des Papstes seinem Hause bringen mußte; er vertauschte, damit im nächsten Konklave wieder ein Kardinal Medici säße, das Kriegsgewand, das seinen herrlichen Körper so wohl kleidete, mit dem verhaßten Purpur eines kirchlichen Würdenträgers. Er selbst mühte sich nunmehr, sein Verlangen nach Donna Giulia zur begierdelosen Freundschaft zu dämpfen, und jene gewährte ihrerseits wieder dem Kardinal von San Prassede manche Gunst, die sie dem freienden Ippolito wohl versagt hätte. So ließ die Herzogin auf seinen Wunsch sich von dem Ferraresen Alfonso Lombardi modellieren [1]) und von dem Porträtisten des vornehmen Rom, von Sebastiano del Piombo malen. Drei Jahre später, anno 1535, stand Giulia am Sterbelager ihres Freundes. Ippolitos Vetter Alessandro, der Herzog von Florenz hatte sich durch ein rasch wirkendes Gift, das beliebte Hausmittel der Medici, seines unbequemen Verwandten entledigt. Giulia sollte nun bald erfahren, was es heißt, eine wehr- und schutzlose Frau zu sein. Ihre Stieftochter und Schwägerin Isabella erklärte das Testament des Vaters für null und nichtig und scheuchte sie durch langwierige Prozesse aus dem heiteren Fondi nach Neapel in den freudlosen Klosterfrieden des hl. Franziskus. Hier lebte Giulia, stiller Wohltätigkeit und frommen Übungen hingegeben, bis sie am 19. April des Jahres 1566 im Geruche der Heiligkeit starb. Aber es fehlte auch nicht an Böswilligen, die raunten, in der Toten habe man eine lutherische Ketzerin begraben [2]); war doch ein Buch von Valdez ihr gewidmet . . .

Vier Reiter [3]) geleiteten Sebastiano del Piombo, als er sich in den ersten Junitagen des Jahres 1532 nach Fondi begab [4]), »um dort eine Dame zu malen«,

1) s. darüber Gruyer: L'Art Ferrarais etc. Vol. I. p. 543 u. Armand: Les medailleurs etc. T. III. p. 52 u. 53.

2) Siehe darüber die Studie von Bruto Amante: Giulia Gonzaga ed il movimento religioso femminile nel secolo XVI. Bologna 1896.

3) Vasari, ed. Milanesi V. p. 578 f.

4) Les Correspondants de Michel-Ange ed. Milanesi. Paris 1890 I. p. 96 »Credo dimane partirmi et andare insino a Fondi a retrarre una signiora . . .«

und fünf Wochen später berichtet er dem »compare« Michelangelo von seiner Rückkehr nach Rom [1]). Innerhalb dieser Frist entstand jenes Bildnis, das Molza und Gandolfo Porrino in je fünfzig Stanzen [2]) priesen, und das, laut Vasari, alles übertraf, was Sebastiano bis dahin geleistet. Ob es später wirklich, wie er und Borghini erzählen, an König Franz nach Fontainebleau geschickt wurde [3])? Kein französisches Inventar gedenkt des Porträts, von dem sich übrigens Ippolito zu Lebzeiten kaum getrennt haben dürfte. Dagegen zierte noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts »ein Bildnis der Giulia Gonzaga von der Hand Sebastianos del Piombo« den Palast des Fulvio Orsini zu Rom [4]), und da sein Besitzer den Wert des Gemäldes mit fünfzig Scudi angibt, so erfreute er sich wohl am Anblick des Originales und nicht an einer jener Kopien, deren es, nach einer Bemerkung des Kardinal Scipione Gonzaga [5]) zu schließen, etliche gegeben hat. Eine solche Kopie befand sich bei den Gonzaga in Mantua und nach dieser wurden jene zwei anderen für den Erzherzog Ferdinand von Tirol angefertigt, von denen die größere [6]) verloren ging, während die kleinere ein Brustbild, das an der Nasen- und Mundpartie Übermalungen aufweist, heute im Wiener kunsthistorischen Hofmuseum aufbewahrt aber nicht ausgestellt ist [7]). Mit diesem authentischen Porträt [8]) Donna

1) p. 98 ebdt. »Tornato da Fondi«. Seine Rückkehr nach Rom wurde von den Freunden Ippolitos, die auf das Porträt gespannt waren, mit Sehnsucht erwartet, s. Molza: »Delle poesie volgari e latine«. Bergamo MDCCL. Vol. II. p. 147.

2) Molza, op. cit. Vol. I. p. 135. Das Poem Porrinos ebdt. p. 148, weil es der Herausgeber der Werke Molzas, Abbate Serassi irrtümlicherweise diesem zuschrieb.

3) Borghini: »Il Riposo«. Milano 1807. Libro III. p. 260.

4) Pierre de Nolhac: Les collections de Fulvio Orsini in d. Gaz. des beaux-arts. 1884. I. p. 431.

5) Scipio Gonzaga: Commentarii rerum suarum. Ms. zitiert bei Affò: Vite di tre principesse Gonzaga p. 32. Anm. 2: »Julia illa Gonzaga, cujus egregia corporis forma laudatore non eget, cum ejus effigies ab omnibus fere conquiratur diligentissime et conquisita maxime pretiosa habeatur« — Campori. Raccolta di cataloghi ed inventarij inediti. Modena 1870 p. 148 Nr. 5 erwähnt in der Sammlung des Bischofs Coccopani zu Reggio († 1650) ein Bildnis der Giulia Gonzaga von Tizian. Kenner in seiner erschöpfenden Studie »Die Porträtsammlung des Erzherzogs von Tirol« im Jahrbuch der kunsth. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XVII. 1, p. 216 möchte auch in diesem Bilde eine Kopie nach Sebastians Porträt erblicken. Aber Tizian malte — vielleicht nach Lombardis Medaille? — ein Porträt Giulia Gonzagas im Jahre 1542 und schenkte es Ippolito Capilupi, der davon dem erlauchten Modell Mitteilung machte. Giulias Antwort vom 25. April 1542 ist abgedruckt bei G. B. Intra, Di Ippolito Capilupi etc. Milano 1893 p. 49.

6) Jahrb. d. kunsth. Samml. d. Allh. Kaiserh. Bd. X. [1889] Reg. 5561. Fol. 641. Inventar vom Jahre 1596 »Auf ainer tafl Columnia Julia«.

7) s. Kenner op. cit. p. 216, Katalog Nr. 652.

8) Das Bildnis Giulia Gonzagas von Sebastiano del Piombo glaubte man wiedererkannt zu haben: in dem

Giulias vergleiche man nun ein lebens-, beinahe überlebensgroßes Damenbildnis, das aus dem Palazzo Bandini zu Rom stammend[1]), heute der Kunsthandlung Steinmayer in Köln gehört, die es vor zwei Jahren bei der Vente Bourgeois[2]) erstand. Auf dem Wiener Bildchen ist Giulias Haupt nach rechts gewandt, während sich das Modell des großen Gemäldes nach links kehrt. Abgesehen von dieser Ungleichheit, deren Rechtfertigung man in etwas Äußerlichem vielleicht einem Wunsche des Erzherzogs suchen mag, wird man nur Ähnlichkeiten zwischen den beiden Damen entdecken. Beiden gemeinsam sind die freundlichen braunen Augen, das braune Haar mit seinem natürlichen dunklen Goldglanz und die freie gewölbte Stirn, beiden gemeinsam die hoch gezogenen, weit gespannten Brauen und das scharf akzentuierte Kinn[3]). Diese Gemeinsamkeiten erstrecken sich auch auf die Kleidung, das schwarze eng geschlossene Witwengewand mit dem tiefen viereckigen Ausschnitt, den das braune Busentuch verhüllt, den hellbraunen Schleier und endlich den schwarzbraunen, über den rechten Arm geworfenen »Zebelin«, jenes Stückchen Zobelpelz, das die Damen der Renaissance so gern in der Hand hielten[4]).

Bildnis der hl. Agathe von Sebastiano in der National-Gallery zu London (Nr. 24), in einem »la Fornarina« genannten Damenporträt beim Lord Radnor auf Longford-Castle (s. Amante, op. cit. p. 141 f.) und endlich in dem schönen Frauenbildnis des Städelschen Institutes zu Frankfurt (Nr. 42). Uber die Haltlosigkeit all dieser Benennungen s. die ausführliche Notiz Weizsäckers im Katalog des Städelschen Institutes 1900. I. p. 256 f.

1) s. L'Arte V. (1902) p. 132.

2) s. Collection Bourgeois Frères. Katalog der Gemälde. Köln 1904 p. 34. Daselbst auch die Maße des Bildes 1,08 H. × 0,83 Br.

3) Die Nasen- und Mundpartie habe ich, da diese auf dem Wiener Bilde stark beschädigt und verputzt sind, absichtlich zum Vergleiche nicht herangezogen.

4) Über den Zebelin s. Ludwig in den »Italienischen Forschungen«, herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz. Berlin 1906 I. p. 266. »Durch die Nase war ein goldener Ring gezogen, an dem der Zebelin aufgehängt werden konnte«. Bei unserem Bilde ist an dem Ringe noch ein dünnes Goldkettchen angebracht.

Molza und Porrino geben in ihren pompösen Stanzen »Über das Bild der Giulia Gonzaga« keine Beschreibung des Werkes, dessen Herrlichkeit sie preisen, aber die dürftigen Andeutungen, mit denen wir uns bescheiden müssen, passen genau zu dem Bilde in Köln: Molza bedauert, daß die goldig schimmernden Haare vor der Zeit der dunkle Schleier umhüllt[1]), Porrino hingegen, den die sanfte Süßigkeit des Blickes entzückt, freut sich, daß der jugendliche Reiz der Brust trotz dem Schleier noch zur Geltung kommt[2]), und betont endlich, was schon an der kleinen Kopie und noch mehr an dem großen Gemälde auffällt, daß kein Geschmeide Giulias Nacken ziert, Hand und Busen gänzlich schmucklos sind[3]).

... la sua puritate
Ornamento mortal non chiede o brama ...

Aus alledem erhellt: das Kölner Gemälde ist das vielgefeierte Porträt der Giulia Gonzaga. Und doch wieder auch nicht. Denn angefangen vom grauen, ganz wenig bräunlichen Hintergrunde hat ein ungeschickter Restaurator das ganze Bild so gründlich übermalt, daß wir heute nur sagen können: wir wissen, wie jene Fürstin aussah, die zu rauben Chaireddin Barbarossa eine Flotte nach Italien schickte[4]), Sebastianos »pittura divina« jedoch ist verloren, ihr Zauber dahin für alle Zeit und Ewigkeit.

1) Molza, op. cit. vol. I. p. 146, Str. 40.

2) Molza, op. cit. vol. I. p. 154, Str. 24 und p. 155, Str. 29.

3) ebdt. p. 156, Str. 30.

4) Am ausführlichsten über diesen Raubzug Amante, op. cit. p. 121.

EMIL SCHAEFFER.

LUCIEN PISSARRO
ALS BUCHKÜNSTLER

HOLZSCHNITT VON LUCIEN PISSARRO

LUCIEN PISSARRO ist im Jahre 1863 in Paris geboren. Sein Vater war der bekannte Impressionist Camille Pissarro. Pissarro-Sohn finden wir dann mit den Signac, Luce, Croß in jener Gruppe jüngerer Maler, die das Bemühen der älteren Impressionisten - Generation, die Auflösung der Form, bis an die äußerste Grenze führten und für ihre Art das Schlagwort Neoimpressionismus prägten. Das ist Lucien Pissarro, der Franzose. Er geht uns hier nicht viel an, wenigstens nicht unmittelbar. Uns beschäftigt Lucien Pissarro, der Engländer, der englische Buchkünstler, oder besser doch — da wohl niemand aus seiner Haut kann — der französische Maler, der in das strenge Liniengefüge englischer Buchkunst, in ihr ernst gemessenes Schwarz-Weiß französische Leichtigkeit, auflockernde Farbe brachte. Es ist schwerlich anzunehmen, daß William Morris, der Hohepriester der englischen Buchkunst, solches Tun gern gesehen hat, und zweifellos wird handfeste Buchkunsttheorie daran allerhand auszusetzen finden; doch sei dem wie ihm wolle: uns dünkt das Ergebnis in jedem Falle so anmutig, und, falls Sünde dabei ist, die Sünde so graziös, daß wir diese kleinen Bücher wirklich nicht missen möchten.

Zum Buch ist Lucien Pissarro vom Holzschnitt her gekommen. Und auf den Holzschnitt hat ihn Lepère gewiesen. So berichtet T. Sturge Moore in einer kleinen Abhandlung, auf die wir noch zurückkommen werden. In Paris allerdings blieb der erwartete Erfolg aus. Und so entschloß sich der Künstler, nach England zu gehen, wo man sich, wie er wußte, um die Neubelebung der Holzschnittkunst bemühte. Es ist wohl nicht weiter nötig, von William Morris und seiner Kelmscott Press zu sprechen. Nur darauf sei hingewiesen, daß bei aller Anerkennung und Bewunderung des Morrisschen Werkes auch in England, in London sich Bestrebungen geltend machten, der etwas priesterlich schweren Art des utopistischen Reaktionärs eine leichtere, modernere Wendung zu geben. Charles Ricketts, der in seinen Zeichnungen und Holzschnitten einen fein kultivierten Eklektizismus bekundet, und Charles Shannon, dessen weiche Lithographien man kennt, sind hier mit ihrer 1889 gegründeten Vale Press an erster Stelle zu nennen. An sie schloß sich der junge Pissarro an, indem er in Gemeinschaft mit seiner Frau Esther, einer gewandten Holzschneiderin, eine kleine Buchdruckerei gründete, die er Eragny Press nannte, nach einem in der Normandie gelegenen Dorfe, in dem er mit seinem Vater gearbeitet hatte.

Wir geben in folgendem den Bücherfreunden zu Nutzen auf Grund der Werke selber ein kurzes Verzeichnis der Eragnydrucke, wobei wir uns auf die bereits genannte kleine Abhandlung von Moore und auf ein im Dezember 1905 erschienenes Verlagsverzeichnis stützen. Die Mooresche Abhandlung ist »A brief account of the origin of the Eragny Press ...« betitelt. Sie gibt unter anderem ein Verzeichnis der Bücher, die auf der Eragny Press mit der Vale Type gedruckt sind, einer schönen, wie ja auch Morrisens Goldene Type, auf Jensondrucke zurückgehenden Antiqua, die Ricketts für seine Presse gezeichnet hatte. Eine erfreuliche Beigabe, die den Hauptreiz des Werkchens ausmacht, bilden 14 den Eragny-Büchern entnommene Holzschnitte. Das Mooresche Buch ist das erste, das in der eigenen Type der Eragny Press gedruckt wurde, der Brook Type, die die Type der 1903 aufgehobenen Vale Press ablöste.

1. Eine Ausnahmestellung nimmt das erste, 1894 erschienene Buch der Eragny Press ein, ein kleiner 17 Seiten umfassender Oktavband, »The queen of the fishes, an adaption in english of a fairy tale of valois, by Margaret Rust.« Der Text dieses Buches ist nicht in Typendruck hergestellt, sondern geschrieben und von Platten gedruckt. Schriftplatten und Holzstöcke sind auf japanisches Handpapier abgezogen, die Blätter sind einseitig bedruckt und je zwei nach vornhin zusammenhängend, in der Art der chinesischen und japanischen Bücher. Der Titel ist in gold gegeben, der Text in grau mit roten Beischriften. Zwölf Holzschnittbilder schmücken das kleine Werk, eines in fünf, vier in vier Farben, sieben in grau wie der Text. Die erste Seite zeigt eine Umrahmung in gold, die sich in grau noch dreimal wiederholt. Dazu kommen noch drei Zierstücke in rot. Am Schlusse befindet sich das Signet in grau, ein sitzendes Mädchen, das ein Buch mit der Aufschrift Eragny Press hält, eine Vorstufe des später verwandten anmutigen Rundbildes. Das Ganze also von einer erstaunlichen Formen- und Farbenlust, jedoch in keiner Weise unruhig und bunt. Der Preis für ein in Pergament gebundenes Exemplar betrug 20 Shilling.

Alle folgenden Bücher sind in üblicher Art mit Typen gedruckt, bis Nr. 16 in der Vale Type, von

da ab in der Brook Type, auf Handpapier. Die Einbanddeckel sind mit Papier überzogen, das mit Blumenmustern bedruckt ist, die Rücken mit stumpffarbenem Papier. Auf der Vorderseite des Rückenüberzuges, hier und da auch noch auf dem Rücken selber, ist der Titel in gold angebracht. Nur die drei Flaubert-Bändchen (Nr. 6, 8, 9) haben blauen Papierüberzug und grauen Leinenrücken. Der Titel steht hier auf einem weißen Zettel, der auf den Vorderdeckel in die linke obere Ecke geklebt ist.

2. The book of Ruth and the book of Esther. 1896. 86 Seiten in 12°. Schwarz und rot. Fünf Holzschnitte, vierzehn Initialen. 16 Shilling.

3. Jules Laforgue. Moralités légendaires. Tome I. 1897. 113 Seiten in 8°. Mit etwas Rot. Ein Holzschnitt »Salome« gegenüber der Anfangsseite, eine Randleiste um diese beiden Seiten, neun Initialen. 16 Shilling.

4. Dasselbe. Tome II. 1898. 129 Seiten in 8°. Mit etwas Rot. Ein Holzschnitt »Ophelia« gegenüber der Anfangsseite, je eine Randleiste um diese beiden Seiten, fünf Initialen, Signet (das sitzende Mädchen im Rund mit dem Buch: Eragny Press) mit der Schrift »Fructus inter folia«.

5. C. Perrault. Deux contes de ma mère l'oye. La belle au bois dormant et Le petit chaperon rouge.

HOLZSCHNITT VON LUCIEN PISSARRO

1899. 40 Seiten in 8^{0}. Titelholzschnitt, ein zweiseitiger von einer Randleiste umgebener Holzschnitt in schwarz, mattem grün und gold vor dem ersten Märchen, ein Holzschnitt vor dem zweiten Märchen, zwei große und mehrere kleine Initialen, Signet. 20 Shilling.

6. Gustave Flaubert. La légende de Saint Julien l'hospitalier. 1900. 96 Seiten in 16^{0}. Titelholzschnitt, eine Randleiste, drei Initialen, Signet mit der neuen Schrift »E. et L. Pissarro London«. 15 Shilling. Vergl. Nr. 8 und 9.

7. Les ballades de maistre François Villon. 1900. 92 Seiten in 8^{0}. Schwarz und rot. Ein Holzschnitt, eine Randleiste, 38 Initialen, Signet auf der Rückseite des Titels. 25 Shilling.

8. Gustave Flaubert. Un cœur simple. 1901. 116 Seiten in 16^{0}. Titelholzschnitt, zwei Randleisten, fünf Initialen, Signet. Vergl. Nr. 6.

9. Gustave Flaubert. Hérodias. 1901. 116 Seiten. in 16^{0}. Titelholzschnitt, zwei Randleisten, drei Initialen, Signet. Vergl. Nr. 6.

10. Autres poésies de maistre François Villon et de son école. 1901. 60 Seiten in 8^{0}. Schwarz und rot. Titelholzschnitt mit grünem Rand, eine Randleiste in grün, 29 Initialen, Signet. 20 Shilling.

11. Emile Verhaeren. Les petits vieux. 1901. 19 Seiten in Quer-12^{0}. Schwarz und rot. Auf Japanpapier wie Nr. 1. Titelholzschnitt in Farben, ein Initial in drei Farben, dreizehn in rot, Signet. 20 Shilling.

12. Francis Bacon. Of Gardens. 1902. 27 Seiten in 12^{0}. Schwarz, rot und grün. Titelholzschnitt, zwei Randleisten, zehn Initialen, Signet, Schlußstück. 16 Shilling.

13. Choix de sonnets de P. de Ronsard. 1902. 91 Seiten in 8^{0}. Titelholzschnitt mit Randleiste und roter Schrift, Anfangsseite mit derselben Randleiste, roter Überschrift und rotem Initial, außerdem 75 Initialen, Signet. 30 Shilling.

SALOMÉ.

HOLZSCHNITT VON LUCIEN PISSARRO

14. Charles Perrault. Histoire de peau d'ane. 1902. 40 Seiten in 8^{0}. Mit etwas Rot. Titelholzschnitt, drei Holzschnitte von T. Sturge Moore, zwei Randleisten, 21 Initialen, Signet. 21 Shilling.

15. Pierre de Ronsard. Abregé de l'art poétique françois. 1903. 44 Seiten in 8^{0}. Signet auf dem Titelblatt, zwei Randleisten, mehrere Initialen und Zierstücke. 15 Shilling.

16. C'est d'Aucassin et de Nicolete. 1903. 58 Seiten in 8^{0}. Mit etwas Rot. Titelholzschnitt in fünf Farben, ein Initial, Signet. 30 Shilling.

Dies ist das letzte mit der Vale Type auf der Eragny Press gedruckte Buch. Die folgenden zeigen die Brook Type.

17. T. Sturge Moore. A brief account of the origin of the Eragny Press. 1903. 54 Seiten in 8^{0}. Vierzehn Holzschnitte aus den bisher erschienenen Büchern, Signet. 25 Shilling.

18. John Milton. Areopagita. 1903 und 1904. 40 Seiten in 4^{0}. Mit etwas Rot. Eine Randleiste, ein großer und mehrere kleine Initialen, Signet. 31 Shilling 6 d.

19. Diana White. The descent of Ishtar. 1903. 32 Seiten in 12^{0}. Schwarz, rot und grün. Titelholzschnitt, gezeichnet von Diana White, zwei Randleisten, vier Initialen, Signet. 12 Shilling 6 d.

20. Some poems by Robert Browning. 1904. 69 Seiten in 8^{0}. Schwarz und rot. Titelholzschnitt in fünf Farben, zehn Initialen, Signet. 30 Shilling.

21. Samuel Taylor Coleridge. Christabel, Kubla Khan, fancy in Nubibus, and song from Zapolya. 1904. 44 Seiten in 8^{0}. Schwarz und rot. Titelholzschnitt in drei Farben, Anfangsseite mit Randleiste in grün und Initial in rot und grün, drei Initialen, Signet. 21 Shilling.

22. Some old french and english ballads, edited by Robert Steele. 1905. 62 Seiten in 8^{0} Schwarz und rot. Titelholzschnitt in fünf Farben, 20 Initialen, Signet. 35 Shilling.

23. Laurence Binyon. Dream come true. 1905. 12°. Titelholzschnitt von Binyon. 12 Shilling 6 d. (Das Buch hat uns nicht vorgelegen.)

24. T. Sturge Moore. The little school. 1906. 48 Seiten in 12°. Vier Holzschnitte von Moore, 25 Initialen, Signet. 18 Shilling.

25. John Keats. La belle dame sans merci. 1905. 32°. 5 Shilling. (Das Buch hat uns nicht vorgelegen.)

Die Auflagen der Drucke waren nur klein, sie betrugen meist gegen 200 Exemplare. Die von uns angeführten Preise sind die ursprünglichen. Jetzt sind sie höher. Von den mit der Brook Type gedruckten Büchern wurden auch einige Pergamentexemplare in den Handel gebracht, die natürlich erheblich mehr, etwa vier- bis fünfmal soviel als die Papierdrucke kosteten.

Dr. ERICH WILLRICH, Leipzig.

HOLZSCHNITT VON LUCIEN PISSARRO

PIETER BREUGHEL II. ANBETUNG DER KÖNIGE. PETERSBURG, KAISERL. AKADEMIE DER KÜNSTE

NIEDERLÄNDISCHE GEMÄLDE IN DER KAISERLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE ZU ST. PETERSBURG

VON A. NÉOUSTROÏEFF

DIE im Auslande wenig bekannte Bildergalerie der Kaiserlichen Akademie der Künste zu St. Petersburg entstand durch Schenkungen und Vermächtnisse, die zu verschiedenen Zeiten sowohl von Mitgliedern des Kaiserhauses als auch von Privaten gestiftet wurden. Den Kern der Sammlung bildeten die 1758, zwei Jahre nach der Gründung der Akademie, von ihrem Präsidenten J. J. Schuwálow geschenkten hundert Bilder ausländischer Meister. In den nächsten zehn Jahren wurden der Galerie auf kaiserlichen Befehl wieder gegen hundert Bilder überwiesen. Zur Zeit Nikolaus I. kamen Bilder aus den Sammlungen des Eustachius Sapieha und des Grafen Mussin-Puschkin-Bruce in den Besitz der Galerie. Im Jahre 1854 erhielt sie neunzehn Bilder aus der kaiserlichen Ermitage. Die größte Bereicherung brachte aber 1862 die Einverleibung der besonders an belgischen und französischen Meistern des 19. Jahrhunderts reichen Sammlung des Grafen Kúschelew-Besboródko, die nach seinem Tode laut Vermächtnis in den Besitz der Akademie gelangte.

Den größten Teil der über tausend Nummern zählenden Sammlung bilden niederländische Gemälde und diese wollen wir im folgenden einer Betrachtung unterwerfen.

Das älteste Bild der Sammlung ist die Darstellung des auf einem vlämischen Stadtplatze abgehaltenen Marktes — fälschlich dem Cornelius van Harlem zugeschrieben — von *P. Aertsen*. Wie stets bei diesem Meister, wimmelt das Bild von Volksfiguren jeglicher Größe in einem bunten Durcheinander von Farben. Mit Vorliebe ist grelles Rot angewandt, die übrigen Farben sind sehr temperiert.

Einer etwas späteren Epoche gehört »Die Anbetung der Könige« in Winterlandschaft von *Peter Brueghel II.* an. Es ist eine von den zahlreichen Wiederholungen dieses Sujets, unter welchen wohl die bekannteste das Bild ist, das 1881 vom Amsterdamer Museum erworben wurde. Eine Darstellung mit dünnen, eckigen, schwärzlichen Figuren, die sich auf der weißen Schneefläche ganz besonders grotesk und phantastisch ausnehmen. Das Bild erinnert an gleichartige Bilder P. Brueghels I. in Wien und den »Kindermord« in Brüssel. Ein seltsamer Gedanke ist es auch, die Geburt Christi in der streng nordischen Winternatur zu inszenieren und die adorierenden Könige in einem von Schnee verschütteten kleinen Schuppen vor dem Neugeborenen knien zu lassen. Die in der Szenerie des Stückes unentbehrlichen Kamele hat der Künstler wahrscheinlich aus Rücksicht

Lucien Pissarro sc.

auf die Kälte durch nordische Esel ersetzt. Die Komposition wird mit ergötzlichen Episoden des Alltagslebens belebt. Der etwas bunte, unruhige Eindruck des kleinen Bildes ist durch die Fülle des Lebens, die derbe Realistik und die Frische seiner Farben ausgeglichen. *Ambrosius Frankens* »Kreuztragung« ist ein gut gezeichnetes und fleißig ausgeführtes Werk, wenn auch die dramatischen Bewegungen der zahlreichen Figuren übertrieben sind. Eine etwas verschwommene Wirkung erzielen die langgezogenen Figuren des Neffen des Ambrosius, *Frans Franken II.*, von dem die Galerie einen »Maskenball« besitzt. Die dem Abraham Bloemaert zugeschriebenen Landschaften stammen von seinem Sohne, *Adriaen Bloemaert*.

Eines von den Hauptstücken der Galerie, sehr unvorteilhaft hoch gehängt, ist das »Ecce homo« von *Rubens*. Die riesig gebauten Figuren sind typisch für die frühe Periode seiner künstlerischen Tätigkeit, man findet sie auch auf anderen Werken dieser Epoche. Die frischen kräftigen Farbentöne geben noch nicht den malerischen Schmelz, der den Hauptreiz seiner reiferen Malweise bildet. Die rote Drapierung sticht effektvoll ab gegen das Inkarnat und den dunkelbraunen Grund. Es ist wahrscheinlich dasselbe Bild, das im Index der Familie Gonzaga zu Mantua, 1627, als von der Hand eines Pier Paolo Fiammingo erwähnt wird und welches Mariette in der Sammlung de Julienne sah; es ist von C. Galle gestochen.

Zu den Hauptzierden der Galerie gehört auch das große Bohnenfest (»Le roi boit«) von *Jakob Jordaens*. Von den Darstellungen dieser Art ist das mäßig große Bild eines von den schönsten und könnte mit Recht Werken von Rubens an die Seite gesetzt werden. Die Verteilung der Figuren ist nicht so eng und verworren, wie es so oft bei Jordaens vorkommt und eine wunderbare Glut und Leuchtkraft der Farben herrscht in dem Bilde, das voll Bewegung und Humor die gewohnten, fleischigen, robusten Tischgenossen an dem Feste versammelt zeigt.

Von *Snyders* besitzt die Sammlung zwei Tierdarstellungen, einen Fruchtmarkt und acht prächtige Kartons mit Jagddarstellungen, die seinerzeit durch die Kaiserin Katharina in England von der Herzogin von Kensington gekauft wurden.

Rembrandt selbst ist in der Galerie nicht vertreten, hingegen treffen wir einige bemerkenswerte Werke seiner Schule an. Das weibliche Bildnis von *Nic. Maes* (signiert und 1678 dadiert) gehört, obwohl es aus seiner Spätzeit stammt, zu seinen guten Porträts und ist besonders anziehend durch die feine malerische Auffassung und die farbenkräftige und zugleich harmonische Ausführung. Den Einfluß Rembrandts, den man in dem besprochenen Werke vermißt, findet man in dem breiten, in feinem Helldunkel ausgeführten »Kopfe eines alten Mannes« von *Samuel von Hoogstraaten* (mit dem Monogramm S. H.). Der dritte von den späten Rembrandtschülern, *Aert de Gelder*, ist durch das Brustbild eines jungen Mannes mit einer Traube in der Hand vertreten. Es galt früher als Rembrandt und ist 1758 von J. J. Schuwálow der Galerie geschenkt worden. In leichter, dünner Farbe hingeworfen, zieht uns dieser beinahe skizzenhaft behandelte Kopf durch sein warmes braunrötliches Kolorit und durch die geistvolle Spontaneität der Ausführung an.

W. DUYSTER. DIE WACHTSTUBE. PETERSBURG, KAISERL. AKADEMIE

Von den zwei Bildern des *Jan Victors*, die beide seiner Spätzeit angehören, ist die »Salbung Davids«, ein Bild von sehr mäßiger Qualität, mit mittelgroßen Figuren; der »Wundarzt« ist gut gezeichnet und komponiert, jedoch im Kolorit ziemlich trocken.

Die Zahl der Bildnisse in der Galerie ist nicht groß, doch befinden sich darunter sehr interessante Stücke. Von dem »vortrefflichen Contrafäter« *Nikolaus Neuchatel* sind zwei Bildnisse vorhanden: ein männliches, vom Jahre 1551, welches leider durch die Restaurierung stark gelitten, und ein weibliches, vom Jahre 1561; das letztere ist sehr gut erhalten und, um mit Sandrart zu reden: »ganz lebhaft gezeichnet, natürlich fleißig koloriert, stark erhaben und auf das köstlichste gemalt . . . sintemalen er (Neuchatel) alle diejenigen edlen Gaben besessen, die ein vollkommener Contrafäter billig an sich haben sollte«. Wie hat der Künstler es verstanden, uns so getreu die dargestellte Person zu geben, ohne ihre Unschönheiten

RUBENS. ECCE HOMO. PETERSBURG, KAISERL. AKADEMIE

und Mängel zu verschweigen, wie z. B. den übergroßen Mund und die zu dicken Lippen und dabei doch das Treuherzige, Jugendlich-Naive ihres Gesichtsausdruckes hervorzuheben, daß dieser veredelte Zug den Beobachter beherrscht und ihn die unschönen Züge, die steife ungraziöse Haltung zu vergessen zwingt. Die wenigen zur Geltung kommenden Farben des Bildes (das Weiß der Kopfbedeckung, das Schwarz des Kragens und das Karminrot der Ärmel) verleihen ihm einen ruhigen, harmonischen Eindruck.

Von großem kunsthistorischem Interesse ist das bis jetzt einzige signierte und datierte Bild des seltenen *Michael Sweerts*. Sweerts, auch Kavalier Schwartz genannt, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Holland und Rom tätig. Das Bild stellt einen jungen Mann in schwarzer Kleidung dar, der an einem mit grünem Tuch bedeckten Tische angelehnt sitzt. Auf dem Tische liegen neben einem bleiernen Tintenfasse mit zwei Federn eine blaue Börse, einige Notizbücher und in Reihen aufgestellte Goldmünzen. An das Tischtuch ist mit einer Stecknadel ein Blatt Papier befestigt, auf dem folgende Inschrift steht: »A. D. 1656 || Ratio Quique Reddenda«, unten die Signatur »Michael Sweerts«. Das Bild trägt den Namen: »Der Bankerott«, jedoch nicht ganz mit Recht, denn aus dem Gesichtsausdrucke des jungen Bankiers kann man wohl eine Besorgnis für die ratio cuique reddenda herauslesen, die jedoch auch bei normalen Verhältnissen eines Bankgeschäftes stattfindet und keineswegs auf irgend welche Geldverlegenheit deutet. Das vortrefflich gut erhaltene Bild ist sehr malerisch komponiert und in kräftigen Farben sehr gut modelliert. Das Gesicht und insbesondere alles Weiße, wie die Ärmel des Hemdes, das Papier, treten aus den etwas verdunkelten anderen Farbentönen hervor. Bilder, die auf Grund der Überlieferung und laut Vergleichung dem Meister zuerkannt werden, befinden sich in München, Wien (Harrach), Mailand, Haarlem und Augsburg.

Die holländischen Landschafter sind in der Galerie reich vertreten. Von dem Altmeister *van Goyen* besitzt die Sammlung eine große, hügelige Landschaft mit Aussicht auf das Meer, welche in die dreißiger Jahre gehört und die in kühleren Tönen als seine früheren farbenreichen Werke (zwei davon besitzt die Sammlung P. Delárow in St. Petersburg) ausgeführt ist und, wenn sie auch die harmonische Abgeschlossenheit seiner Werke nach 1640 noch nicht aufweist, doch schon das Streben nach Abstufung der Töne deutlich erkennen läßt. Eine Ansicht von Nymwegen von *F. de Hulst*, früher auch dem J. van Goyen zugeschrieben, ist trockener als die Werke des letzteren, doch fleißig in grauen und braunen Tönen ausgeführt.

Sehr wichtig für die Bilderbestimmung sind zwei Landschaften von *W. Knyf*, von denen die eine (nicht beide, wie Wörmann angibt) mit dem vollen Namens-

N. NEUCHATEL. WEIBLICHES BILDNIS
PETERSBURG, KAISERL. AKADEMIE

NIC. MAES. WEIBLICHES BILDNIS
PETERSBURG, KAISERL. AKADEMIE

zuge des Künstlers bezeichnet ist und die Jahreszahl 1642 trägt. In ihrem gelblichen grünen Gesamttone erinnert sie an van Goyen und die frühe Zeit Salomon Ruisdaels; das nicht signierte Bild ist ein wenig größer, auf Leinwand übertragen und noch viel weniger frisch als das erste.

Auch von dem seltenen *Jan Coelenbier* (mit Monogramm J. C. signiert) ist ein recht schönes, fein abgestimmtes Bild vorhanden; der grünliche Ton des Wassers geht allmählich in das Gelbe und das Braungelbe der am Ufer gelegenen Gebäude über; das Ganze hebt sich effektvoll von dem grauen Himmel ab.

Von den fünf dem *Jakob van Ruisdael* zugeschriebenen Bildern scheint eines eine Kopie, ein anderes G. Dubois anzugehören, drei jedoch sind sicher von seiner Hand. Es sind dies: eine schöne bergige Landschaft und zwei mittelgroße Bleichenbilder aus seiner jüngeren Zeit mit dem Fernblick auf Haarlem von den Dünen bei Overveen; sie stammen aus der Sammlung des Fürsten Sapiéha. Ein prachtvolles Exemplar dieser Art befand sich bis vor kurzem in der Sammlung des Herzogs Georg von Leuchtenberg in St. Petersburg; ein anderes gehört dem Grafen Paul Stróganow ebenda. Die Unterschrift Ruisdaels auf der »Dünenlandschaft« ist falsch; das sehr schöne Bild stammt von *G. Dubois,* was an dem diesem Künstler eigentümlichen Blaugrün und der feineren Laubbehandlung zu erkennen ist.

A. van Everdingen ist mit einer sehr schönen, trefflich erhaltenen Landschaft mit einem Wasserfalle vertreten.

Von *Salomon van Ruisdael* ist eine »Fähre« von 1651 vorhanden. Die Utrechter Schule wird durch eine Anbetung der Hirten von *C. Poelenburg* und zwei Bilder von *Cuylenborch* repräsentiert. Auch ein feines, silbertöniges Bild von *Ph. Wouverman* besitzt die Galerie.

Ein stimmungsvolles Bild, voll Sonne und feierlicher Farbenpracht, gibt uns *Jan van de Capelle* in seiner Marine, die, wie es so oft auf seinen Bildern vorkommt, die gefälschte Unterschrift Rembrandts trägt und deshalb diesem Meister zugeschrieben wurde. Wahrhaft »modern« sehen seine Bilder aus, mit ihren ausgesprochenen, nicht temperierten Farbentönen! Wie ausgeblichen und charakterlos nimmt sich daneben der Antwerpener *Buonaventura Peeters* (»Marine«) oder erst der seltene *J. Bellevois* (ein signiertes Bild) aus.

Von *A. van Ostade*, der in Privatsammlungen St. Petersburgs mit mehreren Bildern vertreten ist (ein besonders schönes Interieur von ihm im Kaiserlichen Palais zu Zárskoye Sseló und fünf Bilder im Palais zu Gátschina), hat die Galerie der Akademie zwei Bilder. Eine »Bauerngesellschaft« von 1649, sehr gut erhalten, hat alle Vorzüge seiner Werke aus dieser Zeit. »Der leere Krug« gehört seiner späteren Zeit. Das Kolorit ist nicht mehr so warm, doch bewundert man im Bilde den feinen Humor, den Ausdruck des für diesen Bauernkopf zu schweren Nachdenkens über irgend eine Kalkulation, die den verschmitzten, unschönen Zügen fast einen schmerzhaften

MICHAEL SWEERTS. MÄNNLICHES PORTRÄT
PETERSBURG, KAISERL. AKADEMIE

[illegible]k verleiht. »Die Herberge am Wege« von *Isaak van Ostade* besitzt alle Eigenschaften seiner besten Werke.

»La main chaude« aus *J. M. Molenaers* späteren Jahren gehört nicht zu den besten Werken dieses in den Privatsammlungen so oft vorkommenden Künstlers.

In genialer Breite hingeworfen sind die zwei kleinen kräftig-rohen, skizzenhaften Rundbilder von *Benjamin Cuyp*, eine Bauernrauferei und ein ländliches Konzert darstellend. Demselben heißen gelbroten Farbenakkord begegnen wir in einem dritten Bilde, einer »Bekehrung Sauli«. Sehr dramatisch ist die Verwirrung der Begleiter des Saulus gegeben und rembrandtisch ist der effektvolle Lichtstrahl, doch gelingen dem Künstler derartige Darstellungen größeren Formats weniger, als die vorherbesprochenen. Das Bild erinnert an die »Verkündigung an die Hirten der Geburt Christi« im Provinzialmuseum in Hannover. Das große Reiterbild von *A. Cuyp* ist eine alte Kopie des Bildes im Louvre.

Das hiesige Exemplar der Darstellung des Sprichwortes: »Wie die Alten sungen, so pfeifen die Jungen« von J. Steen gehört nicht zu den feinen Bildern des Meisters. Die »Weintrinkerin« von *Terborch* stammt vielleicht aus der Galerie Choiseuil, da das Bild als dieser Sammlung gehörend von Chevillier gestochen ist; in Florenz gibt es eine Wiederholung davon. Die Dame schlürft allein ihr Glas Wein; ihr Kavalier, der wahrscheinlich zu viel des Guten genossen, hat sein müdes Haupt im Schlafe an die Tischkante gelegt. Fein in der Wiedergabe des Materials ist das zweite, etwas restaurierte Bild, das eine stehende Dame darstellt, aber der übermäßig große dunkle Hintergrund macht es uninteressant. Ein feines kleines männliches Bild von *Constantin Netscher* ist erwähnenswert.

Die »Wachtstube«, dem P. Codde zugeschrieben, scheint mir von *W. Duyster* zu sein, an dessen Bilder in der National Gallery und im Museum zu Douai es stark erinnert. Es ist ein seltsames Bildchen, sowohl durch die zackige Zeichnung der Figuren, als auch durch die rosa-gelb-braunen mit schwarzen vermischten Töne. Die Gruppe am Kamin ist von dem weißlichen, blassen Feuer beleuchtet; die Schatten sind scharf und undurchsichtig und vermehren noch an dem Bilde den Eindruck der unruhigen Schroffheit der Figuren.

Die Gruppe der italienisierenden Holländer und die Stillebenmaler sind durch gute Beispiele vertreten; wir treffen darunter Namen wie Jan Brueghel, van Huysum, Cl. de Gelder, Verbruggen, W. van Aelst, E. van Aelst, J. Weenix an.

Sehr schade ist es, daß die Räume der Galerie es nicht erlauben, eine bessere Gruppierung der Gemälde vorzunehmen. Manches gute Bild findet in der Sammlung keinen Platz, die ohnehin in verschiedenen, voneinander recht weit entfernten Räumlichkeiten des Akademiegebäudes auf bessere Zeiten warten muß.

W. KNYF. HOLLÄNDISCHE LANDSLHAFT. PETERSBURG, KAISERL. AKADEMIE

ARBEITENDE BAUERN AUF BURGUNDISCHEN TEPPICHEN

Von A. Warburg

Aus dem neuen Musée des arts décoratifs in Paris publizierte Maurice Demaison[1]) einige Bildteppiche, die fast alle als besonders hervorragende Typen jenes monumentalen und gleichzeitig so praktischen Wandschmuckes anzusehen sind, der schon seit dem 14. Jahrhundert den stolzesten Besitz der Kunstsammler des späten Mittelalters bildete.

Indessen besaß der gewebte Teppich, den man heute nur noch als aristokratisches Fossil in Schausammlungen bewundert, seinem ursprünglichen Charakter nach demokratischere Züge; denn das Wesen des gewebten Teppichs, des Arazzo, beruhte nicht auf einmaliger origineller Schöpfung, da der Weber als anonymer Bildervermittler denselben Gegenstand technisch so oft wiederholen konnte, wie der Besteller es verlangte; ferner war der Teppich nicht wie das Fresko dauernd an die Wand gefesselt, sondern ein bewegliches Bildervehikel; dadurch wurde er in der Entwickelung der reproduzierenden Bildverbreiter gleichsam der Ahne der Druckkunst, deren wohlfeileres Erzeugnis, die bedruckte Papiertapete, die Stellung des Wandteppichs folgerichtig im bürgerlichen Hause völlig usurpiert hat. In diesen beweglichen, wenn auch noch recht kostbaren, textilen Fahrzeugen überschritten lebensgroße nordische Figuren die Grenzen Frankreichs und Flanderns, um die Märchen antiker oder ritterlicher Vergangenheit im Gewande der neuesten Mode »alla franzese« prunkvoll zu verbreiten; daher muß selbst an italienischen Fürstenhöfen bis in die späte Frührenaissance hinein der neue Stil »all' antica« mit den privilegierten Höflingen »alla franzese« um das Recht kämpfen, die wiedererweckten Gestalten der Antike zu verkörpern[2]). Konnte man auch in jenen barocken Höflingsgestalten in Zeittracht nur mit Hilfe der beigefügten Inschriften die Helden heidnischer Vorzeit — Herkules, Alexander, Trajan — erkennen, so appellierte dafür der stoffliche Reiz schimmernder Nebendinge noch lange mit Erfolg an den Materialsinn des schatzsammelnden Kunstfreundes.

Im Gegensatz zu diesen Erzeugnissen höfischen Schmucktriebes zeigen nun unsere drei burgundischen Teppiche im Gegenstand und in der Auffassung die derb zupackende Beobachtungskraft flandrischen Wirklichkeitssinnes; sie variieren das gleiche Thema volkstümlicher Genrekunst: Holzhacker bei ihrer Arbeit; zwei dieser Bildteppiche, ein größerer und ein kleinerer (Abb. 1 u. Abb. 2), gehören, der erstere sicher, der zweite wahrscheinlich noch dem 15. Jahrhundert an, der dritte (Abb. 3) dürfte, wie mir aus Einzelheiten der Tracht und aus der Komposition hervorzugehen scheint, erst um die Wende des 16. Jahrhunderts entstanden sein.

1) »Les Arts«, 1905, Nr. 48.

2) Vgl. »Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine« in der Rivista d'Arte 1905, Nr. 7—8.

Auf dem ältesten Teppich sind acht mühselig arbeitende Holzhacker im Eichwald von einem vortrefflich beobachtenden Künstlerauge lebensgroß erfaßt und festgehalten. In der Mitte des Bildes bringt ein Arbeiter den Baum, den er über der Wurzel angeschlagen hat, zu Fall; neben ihm hackt ein zweiter die größeren Zweige eines Stammes ab; zwei andere im Vordergrund zerkleinern die gefallenen Stämme mit der Axt oder einem sichelförmigen Hackmesser, während zwei handfeste Holzknechte das Zersägen besorgen. Die zerschlagenen Scheite werden sodann von einem Mann mit turbanartiger Kopfbedeckung auf einen Haufen geschichtet, während sein Nachbar, der einzig Untätige, sich für sein anstrengendes Handwerk durch einen kräftigen Schluck aus einer geräumigen Flasche stärkt.

Die Einzelfigur überrascht in Stellung und Ausdruck, trotzdem die belebenden Mitteltöne im Gesicht verblichen sind, durch ihre Naturtreue; dagegen fehlt noch der höhere Sinn für perspektivische Zusammenfassung: die Figuren, die hintereinander erscheinen sollten, sind übereinander aufgebaut, und der horror vacui, der Fülltrieb des Webers, zerstört den Luftraum durch Blattwerk und Tiergewimmel aller Art; Affen, Hirsche, Rehe, Fasanen, Kaninchen, sogar wilde Tiere: ein Löwe, ein Wolf, ein Leopard, haben sich im Walde zu dekorativen Zwecken zusammengefunden, und selbst die große Jagddogge im Vordergrund scheint nicht willens, das Tierparadies ernstlich zu stören. Dieser Hund trägt auf seinem Halsband ein eingewebtes Wappen: drei nach links gewandte Schlüssel[1]); dasselbe eingewebte Wappen wird oben in der Mitte über der Hand des baumumlegenden Holzhackers sichtbar; da diese drei Schlüssel auch auf dem Wappen der bekannten burgundischen Familie der Rolin[2]) vorkommen, suchte ich in dieser Richtung nach weiteren Beziehungen, wobei ich mich erinnerte, in dem Buche von Soil[3]) über die Teppiche von Tournai von »bucherons« gelesen zu haben; die trockene heraldische Identifikation gewann nunmehr Leben; denn

1) Weiße Schlüssel auf blauem Grunde, wie mir zuerst Herr K. E. Schmidt in Paris freundlichst mitteilte; er machte mich auch erst auf das Wappen des Hundehalsbandes aufmerksam, das auf der Abbildung in »Les Arts« nicht deutlich zu erkennen war; auf unserer mit gütiger Erlaubnis von Herrn Metman gemachten Neuaufnahme ist letzteres sichtbar.

2) Vergl. die Abbildungen in der »Gazette des beaux Arts« 35 (1906) S. 23 u. S. 25. Die Schlüssel sind bei Rolin nach (heraldisch) links gewandt, bei seiner Frau nach (heraldisch) rechts.

3) E. Soil, Les Tapisseries de Tournai (1892).

ABB. 1. HOLZHACKER IM EICHWALD. TEPPICH, UM 1460 (3,20 m $\times$ 5,10 m). PARIS, MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

ABB. 2. HOLZHACKER. TEPPICHBRUCHSTÜCK, ENDE DES 15. JAHRH. (1,72 m × 2,45 m). PARIS, MUSÉES DES ARTS DÉCORATIFS

ABB. 3. HOLZHACKER. TEPPICH, ANFANG DES 16. JAHRH. (3,30 m × 5,20 m). PARIS, MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

die Urkunden beweisen, daß eben diese »bocherons« zu dem typischen Bilderkreis des damals sehr berühmten Ateliers von Pasquier Grenier gehörten. Dreimal — in den Jahren 1461, 1466 und 1505 — werden Holzhacker als ausschließlicher Gegenstand ganzer Teppichzyklen erwähnt; der früheste Auftraggeber aber war der Herr des Landes selbst, Herzog Philipp der Gute.

Der erste Auftrag von 1461 lautete: »Eine Teppichkammer von Leinen und Seide gearbeitet, enthaltend 9 Stücke, 6 Kissen und eine Bankdecke, nämlich: eine Bettdecke für das große Bett, ein Himmel, (dazu) ein Rücklaken, eine Bettdecke für das Kleinbett und (dazu) ein Rücklaken, und 4 Wandstücke ganz mit Busch- und Blattwerk bedeckt, und besagte Stücke sollen mehrere große Personen zur Schau tragen, wie Bauern und Holzhacker, die so tun, als ob sie in besagtem Gehölz auf verschiedene Weise schafften und arbeiteten« [1]). Man kann nicht eindeutiger, noch dazu in einem so kurzen Programm, den Gegenstand unserer Teppichfolge bezeichnen. Chronologisch wäre es also sehr wohl möglich, daß diese eine derartige »Chambre« für Nicolas Rolin angefertigt wurde; nur ist es nicht allzu wahrscheinlich, daß sie gerade mit der damals von Philipp dem Guten bestellten identisch war, da sich Rolin 1461 in Ungnade befand [2]). Jedenfalls hat Philipp der Gute an diesen »bocherons« sein besonderes Gefallen gefunden; er wiederholt nicht nur 1466 diese Bestellung für ein Geschenk an seine Nichte, die Herzogin von Geldern, sondern läßt auch gleichzeitig für die Herzogin von Bourbon, seine Schwester, eine »Kammer« fabrizieren, die wohl dasselbe Thema der Baumarbeit variiert: es sollen »orangiers« dargestellt werden. An Szenen aus der kunstmäßigen Orangenzucht wird hierbei schwerlich zu denken sein, da es damals im Norden noch keine derartigen Kulturen gab; wohl aber war die Orange durch Erinnerungsbilder an den Süden, wie eine Orangenbaumgruppe auf dem Triptychon des van Eyck [3]) beweist, den Flandrern bekannt, und so mag es die herzogliche Herrenlaune gelockt haben, seine Bauern das geheimnisvolle Gewächs der Hesperiden resolut bearbeiten zu sehen; stammt etwa das kleinere Teppichfragment aus dieser Folge? [4]) Jedenfalls gehört dieses kleinere Teppichbild zum Zyklus von arbeitenden Holzbauern, und falls die sinnlos wirkende Verkleinerung des Teppichs nicht tatsächlich erst in jüngster Zeit vorgenommen wäre, könnte man sogar in ihm das Rücklaken eines Bettumhanges sehen, wie denn auch die Leitung des Musée des Arts décoratifs in richtigem Gefühl den Teppich als innere Wandbekleidung einer gotischen Bettstelle wirken läßt [1]).

1505 wird eine »Chambre des personnages de bucherons« wiederum in den Urkunden von Tournai erwähnt, und zwar gehört sie zu den drei berühmten Teppichfolgen, die Philipp der Schöne von Jean Grenier, dem Sohne des Pasquier, kaufte und zusammen mit einer »Chambre à personnages de vignerons« nach Spanien mitnahm [2]). Auch die Weinbauern hatten sich also die ihnen gebührende Rolle [3]) im Bilderdrama vom Leben des arbeitenden Bauern verschafft.

In dem zweiten größeren Holzhacker-Teppich (Abb. 3) sehe ich jene erwähnte Teppichkammer des Jean Grenier, der bei der Verarbeitung der ererbten Kartons seines Vaters unverkennbar dieselben drastisch beobachteten Einzelmotive beim Sägen, Sammeln und Aufpacken des Holzes anbringt; hier ist schon der Versuch einer einheitlicheren perspektivischen Raumauffassung gewagt, und die Personen geben sich nicht mehr »naiv«, gewissermaßen ohne Besorgnis um ihr Aussehen, der derben Tätigkeit hin. Aus dem Kopfe des Aufsehers, der dem redenden Besitzer zuhört, spricht bereits das Spiegelbewußtsein einer zierlichen Persönlichkeit, die fast schon zu gebildet erscheint, um an dem groben Wesen der Holzbauern

1) »... plusieurs grans personnaiges come gens paysans et bocherons lesquels font manière de ouvrer et labourer au dit bois par diverses façons.« Soil l. c. 378.

2) Daß die Dogge so auffällig das Wappen trägt, könnte mit dem ihm als hervorragende Auszeichnung verliehenen Privilegium zusammenhängen, auf alle Tiere jagen zu dürfen; vergl. Perier, N. Rolin (1904) S. 317. Indessen war auch der Sohn des Kanzlers, Antoine Rolin, Grand-Véneur, und sein Wappen (vergl. de Raadt, Sceaux Armoriés [1900] III, S. 264) zeigt die drei Schlüssel, ganz wie auf dem Teppich, nach rechts (heraldisch) gewandt, allerdings darin abweichend, daß das Wappen von einem Dornenschnittrand eingefaßt (engreliert) ist.

3) Vergl. Rosen, Die Natur in der Kunst (1903) Abs. 30.

4) Diese Vermutung, die ich ursprünglich für gewagt hielt, weil von Orangen selbst nichts zu sehen ist, erhielt ihre Bestätigung dadurch, daß ich vor kurzem in Paris eine spätere Wiederholung der Chambre des Orangiers fand, auf der dieselben Arbeiter und wirkliche Orangenbäume dargestellt sind; allerdings ist das Arbeitsmotiv nicht der ausschließliche Gegenstand der teilweise romantischen Darstellung.

1) Ich führe die Maße der »Chambre des orangiers« (Soil, S. 379) im einzelnen an, um anderen die Teppichstudien zu erleichtern; dabei rechne ich die Elle von Tournai, einer gütigen Angabe von Herrn Hocquet folgend, zu 0,74125=0,75 m;

Teile der Teppichkammer	Höhe	Breite
Couverture du lit	$(6^1/_3)$ 4,75 m	$(7^1/_3)$ 5,50 m
chiel	(5) 3,75 m	(6) 4,50 m
gouttières . . . . (Fallen, die den oberen Betthimmelrand umziehen)	$(^3/_4)$ 0,56 m	$(4^1/_4)$ 3,19 m
Couverture de couchette . .	(3) 2,25 m	(4) 3,00 m
Tappis de Muraille	$(5^1/_4)$ 3,93 m	(9) 6,75 m (doppelt)
„ „ „	$(5^1/_4)$ 3,93 m	$(8^1/_4)$ 6,18 m
„ „ „	$(5^1/_4)$ 3,93 m	(7) 5,25 m
bancquier	$(1^1/_2)$ 1,12 m	(8) 6,00 m

2) Soil l. c. 249.

3) Teppiche mit Boscherons und Vignerons werden erwähnt als alte englische (?) Tapisserien im Mobilier de la couronne sous Louis XIV ed. Guiffrey (1885) I, S. 347. Zwei Teppiche des 15. Jahrhunderts, der eine im Musée des Arts décoratifs, der andere in der Collection Gaillard (Nr. 761) gehören höchstwahrscheinlich zu jener »Chambre des Vignerons«.

den rechten Spaß zu haben. Die wiederholten Bestellungen des guten Herzogs Philipp dagegen lassen vermuten, daß er und seine Hofgesellschaft, deren unbändiges Temperament lastender Prunk und höfisches Zeremoniell nur äußerlich zivilisierte, an dem grotesken Treiben ihrer Holzbauern ihr »bon plaisir« fanden, auch wenn der Bilderbogen vom braven paysan et bocheron sich über ganze 135 Quadratmeter der »Kammer« hindehnte.

Das Reich der Natur, nach dem sich zu allen Zeiten eine hyperzivilisierte Gesellschaftsschicht zurücksehnt, war im Norden eben nicht von antikischen Satyrn, sondern von den unfreiwilligen Komikern schwerfälliger körperlicher Arbeit bevölkert.

Läßt man sich durch das einflußreiche Grenzwächtertum in unserer heutigen Kunstgeschichtsschreibung nicht davon ablenken, in dieser »niedrigeren« Region der angewandten nordischen Kunst monumentale Bildkraft am Werke zu spüren, so hat die Einreihung unserer burgundischen Genrekunst in die allgemeine stilgeschichtliche Entwickelung keine historischen Schwierigkeiten mehr. Szenen aus dem Leben des gemeinen Mannes lassen sich schon seit dem Anfang des 15. Jahrhundert aus den wenigen uns erhaltenen Teppichinventaren häufig genug nachweisen, um sie als typischen Bestandteil im Bilderzyklus höfischer Teppichkunst zu erkennen; dafür nur einige Stichproben: Valentine d'Orléans besitzt 1407 eine »chambre semée de bucherons et de bergers«[1]). Papst Felix V.[2]) führt in seiner Teppichausrüstung, die er 1440 nach Basel mitnahm, einen »magnum tapissium grossarum gentium«, mit sich, und ebenso besitzt Paul II.[3]) 1457 einen alten flandrischen Teppich »cum hominibus ed mulieribus rusticalibus«. Das neue Element liegt demnach weniger im genrehaften Gegenstand, als in der überraschenden Fähigkeit des Pasquier Grenier oder seines Zeichners, lebensgroße Gestalten in dem packenden Ausdruck momentaner Tätigkeit zu erfassen. Aber auch hierin war ein größerer aus demselben Tournai schon vorangegangen; unter der trübenden Schicht handwerksmäßiger Webekunst sind uns wahrscheinlich auf den Berner Teppichen jene verlorenen Gerechtigkeitsbilder Rogier van der Weydens erhalten, der glorreiche Besitz des Stadthauses in Brüssel. Carel van Mander[4]) rühmt diese Schöpfungen mit folgenden Worten: »Denn er hat unsere Kunst sehr verbessert, indem er durch seine Erfindung und Behandlung seinen Arbeiten ein vollkommeneres Aussehen verlieh, sowohl was den Bewegungsinhalt der Figuren betrifft, als auch in der Komposition und in der Charakterisierung der seelischen Erregungen, wie Betrübnis, Zorn oder Freude, je nachdem der Vorwurf es verlangte. Zu seinem ewigen Gedächtnis sind auf dem Rathaus zu Brüssel sehr berühmte Bilder von ihm zu sehen, nämlich vier auf die Justiz bezügliche Szenen. An erster Stelle steht da das ausgezeichnete und bemerkenswerte Bild, da der alte Vater krank im Bett liegt und seinem verbrecherischen Sohne den Hals abschneidet.«

In diesem Lobe liegt zugleich die richtige Beschränkung; gewiß spricht jene gepriesene Mienenspiegelkunst mit einer bis zur Grimasse gehenden Deutlichkeit aus den Köpfen des Herkinbaldteppichs[1]); die Körper aber, von dem schweren überladenen zeitgenössischem Kostüm mumifiziert, lähmen trotz der zappelnden Extremitäten das einheitliche Zusammenwirken von Mienenspiel und Gebärdensprache. Die Holzbauern dagegen, von keiner Modetracht bedrückt, können sich im natürlichsten drastischen Zusammenspiel von Mimik und Physiognomik im echten Stile ihrer Prosa ungehemmt vortragen.

Der Name Rolin ist der Kunstgeschichte bisher nur aus der höheren Region der kirchlichen Kunst bekannt: der Kanzler Rolin kniet als Donator vor der Madonna auf dem Bilde des Jan van Eyck im Louvre, und gleichfalls mit seiner Frau als Stifter auf den Außenflügeln des mächtigen Altarwerkes vom Jüngsten Gericht in seinem Hospital in Beaune. Die persönlichste Beziehung Rolins zu diesen beiden Meisterstücken niederländischer Andachtskunst war wohl vereinbar mit verständnisvoller Freude an dem drastischen Holzbauernteppich, denn gerade diese primitive »compatibility«, die Verträglichkeit zwischen kirchlichem und weltlichem Kunstinteresse kennzeichnete in jener Übergangszeit den Geschmack des Privatsammlers, der sich erst nach und nach aus dem Schatzbewahrer der spätmittelalterlich höfischen Zivilisation zum museumbildenden Kunstfreund der Renaissancekultur entwickelte. Dem Verständnis für das rein Künstlerische stand eben jener raffinierte Materialsinn entgegen, der durch die äußerlich schwierigen und doch lebhaften Handelsbeziehungen in Westeuropa herausgebildet, wohl aufs feinste abzuschätzen, aber auch wahllos zu häufen wußte.

Wider Erwarten erhält man aus dem gleichzeitigen Italien — wo unser modernes unkritisches Renaissanceempfinden nur Offenbarungen bodenständiger Selbstherrlichkeit anzutreffen liebt — für dieselbe Kompatibilität die unzweideutigsten Zeugnisse; die Könige von Neapel, die Herzöge von Ferrara und die Medici in Florenz schätzten ihre von flandrischen Meistern nach ihren eigenen Wünschen gewebten weltlichen Bildteppiche als ihren kostbarsten Besitz neben jenen andachtsvollen Seelenstücken auf Holz oder Leinwand, wie sie Rogier van der Weyden selbst in Italien eingebürgert hatte[2]); aber nicht nur dem gewebten Feierkleid für die häusliche Wand, sondern auch seinem billigeren Surrogat, dem auf Leinwand gemalten Genrebild, räumten die Medici sogar die Ehrenplätze der sopraporti in ihren Festsälen auf der Villa Careggi[3])

1) Recueil d'anciens Inventaires (1896) S. 226.

2) Vergl. Müntz, Hist. Gén. d. l. Tap. S. 12.

3) Vergl. „ Les Arts à la cour des Papes II, S. 282.

4) Das Leben der niederländischen Maler, übers. von Hanns Floerke I (1906) S. 75.

1) Vergl. die Abb. bei Jubinal und danach bei Müntz, La Tapisserie (Kl. Ausg.) S. 151.

2) Vergl. »Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance« im Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 1902, S. 207 und »Der Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden« in den Ber. der Kunstg. Ges. 1905.

3) Vergl. »Flandrische und Florentinische Kunst im

und im Stadtpalaste ein, zur selben Zeit (etwa 1460) wo doch schon im Palast der via larga Antonio und Piero Pollajuolo auf ihren Leinwandbildern mit den Herkulestaten den neuen idealistischen Stil des bewegten Lebens verkündeten, bereits das Banner der neuen welterobernden Pathosformel »all' antica«[1]) entfaltet hatten.

Die monumentale Genrekunst dieser burgundischen Bildteppiche war gleichsam das Quellgebiet jenes nordischen Verismus, der seinen lebenspiegelnden Humor als eine unverächtliche Gegenkraft dem dionysischen Pathos im Kampfe um den Stil des bewegten Lebens entgegensetzen konnte, bis die klassizierende Hochrenaissance Italiens im antiken Satyr ihr eigenes und ihrer humanistischen Gesellschaft angemesseneres Temperamentsventil wiederentdeckte. Vor dem elementaren echten Orgiasmus des heidnischen Satyrn, dem noch dazu der nackte Körper das ungehemmte Doppelspiel von Miene und Körper verlieh, zog sich der grimassierende nordische Spaßvogel zurück, bis auch der Satyr im abschleifenden Tauschverkehr der Formen Wert und Prägungsfrische eingebüßt und nun Breughel seinen Bauern im Reiche der Sammlerkunst neu gewann, was sie eigentlich von altersher besessen: das Hofnarrenprivilegium spätmittelalterlicher höfischer Kultur.

Kreise des Lorenzo dei Medici« in den Ber. d. Kunstg. Ges. 1901.

1) Vergl. »Dürer u. die italienische Antike« in den Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner.

DER PARISER HERBSTSALON

VON K. E. SCHMIDT

Der Herbstsalon steht unter dem Zeichen *Paul Gauguins.* Schon vor drei Jahren waren im Herbstsalon einige zwölf oder fünfzehn Arbeiten des damals gerade verstorbenen Künstlers ausgestellt, aber von einer irgendwie erschöpfenden Übersicht konnte nicht die Rede sein. Heuer werden uns nicht weniger als 227 Arbeiten Gauguins vereint gezeigt, und wenigstens die letzten zwanzig Jahre des Künstlers werden damit erschöpfend illustriert. Aus seiner ersten Zeit aber ist nichts da, und das ist schade, denn vor dreißig Jahren hat Gauguin ganz wunderschöne Sachen gemalt, Ansichten von der Seine in der Umgegend von Paris, die von Lepine oder von dem Claude Monet der sechziger Jahre gemalt sein könnten. Aus dieser Zeit ist hier nichts vertreten, aber diese Zeit ist es ja auch nicht, die Gauguin berühmt gemacht hat.

Gauguin war ein Grübler und ein Sonderling. Nachdem er gezeigt hatte, daß er zeichnen und malen konnte, ergab er sich der Theorie, der im politischen Leben die Anarchisten huldigen, und die bis zu einem gewissen Grade von Tolstoj gepredigt wird. Aus den Fehlern und Mängeln der bestehenden Gesellschaft schließt der wissenschaftliche Anarchismus, daß die gesamte Kultur an sich schlecht sei, daß das ganze Gebäude niedergerissen werden müsse, um auf neuem Fundament ein neues Gebäude aufzuführen. Um zu einer schöneren und besseren Zivilisation zu gelangen, müssen wir zur Stufe der Barbarei zurückkehren. Das war auch die Theorie Gauguins. Unsere Kunst leidet, das wird wohl jeder zugeben, am Traditionalismus, wie er in den Akademien gepflegt wird. Wir sehen weniger auf die Natur als auf die Werke unserer großen Vorgänger. Schon die Nazarener und nach ihnen die englischen Präraffaeliten verspürten etwas ähnliches, als sie die höchste Blüte der Renaissance verfluchten und zu den Vorläufern Raffaels und Michel Angelos zurückgingen. Gauguin genügte das aber noch lange nicht. Er wollte bis zum Ursprung aller Kunst zurück, um an diese Anfänge anzuknüpfen.

Wo findet man die Uranfänge der Kunst? Nun, man findet sie da, wo man die Uranfänge der Kultur findet: beim Kinde und bei den auf der Kindheitsstufe stehengebliebenen Völkern. Gauguin schaute sich zunächst in Frankreich selbst um und fand seine Vorbilder einerseits bei den bunten Bilderbogen von Epinal, die bei den Jahrmärkten und Kirchweihen von den Bauern gekauft werden, sodann bei den unbeholfenen Holzschnitzereien, Steinskulpturen und Gemälden, wie sie besonders in der Bretagne, dem am weitesten zurückgebliebenen Teile Frankreichs, recht zahlreich sind und bis auf den heutigen Tag angefertigt werden. Später genügte ihm die Bretagne nicht, und er suchte seine Vorbilder jenseits der Meere. So kam er nach den Südseeinseln, wo er gestorben ist. Der Zufall eines leider abgeschlossenen Wanderlebens hat auch mich einst nach der Südsee geführt, und ich kenne die hölzernen Götzen der Samoaner aus eigener Anschauung, — was übrigens nichts besonderes ist, denn in dem ethnologischen Museum von Berlin kann man davon mehr sehen, als wenn man sich sechs Wochen in Apia aufhält. Jedenfalls aber ist dieser einstige Besuch auf Samoa mit daran schuld, daß ich den in der Südsee entstandenen Holz- und Steinskulpturen Gauguins lange nicht die Bewunderung zolle, wie sie von der Schar der Leute gespendet wird, die aus Prinzip alles bewundern, was dem gewöhnlichen Menschen unverständlich, wenn nicht lächerlich scheint.

Es ist ganz schön, sich von den Regeln der

Akademie und von der sklavischen Nachahmung der Alten freizumachen. Dann aber gehe man direkt zur Natur. Es ist wahr, daß die bretonischen Bauern und die Südseeinsulaner der Natur näher stehen als die Pariser und die Berliner, aber ihre ungeschickten und kindischen Versuche nachzuahmen, scheint mir doch noch bedeutend törichter, als bei Raffael und Michel Angelo Rat zu holen. Die naiven, unbeholfenen, ungeschickten, kindischen Formen Gauguins sind ganz genaue Kopien der primitiven Kunstwerke der Bretagne und der Südsee. Ob solche Kopien nun nach Vorbildern der Südseeinsulaner oder der italienischen Renaissancekünstler angefertigt sind, scheint mir gleich verdienstlos. Sehr viel Originalität ist darin nicht zu sehen, und der Pfarrer von Rotheneuf gefällt mir besser als Gauguin. In Rotheneuf bei St. Malo lebt nämlich ein wackrer alter Geistlicher, der seit dreißig oder vierzig Jahren die Felsen an seinem heimischen Meeresgestade mit Meißel und Hammer bearbeitet und da eine ganze Armee menschlicher und tierischer Figuren in Flach- und Hochrelief aus der Felswand herausgehauen hat. Das ist genau ebenso ungeschickt und kindisch wie die Skulpturen Gauguins, aber bei dem braven Pfarrer ist die kindische Ungeschicklichkeit nicht gesucht wie bei Gauguin. Der Pfarrer macht seine Arbeiten so gut und schön, wie er nur kann und weiß. Ebenso machen es die Südseeinsulaner und die Bretonen. Gauguin aber und seine Nachfolger stellen sich unbeholfen und kindisch, sie verstecken ihr wahres Gesicht hinter einer Maske, sie sind innerlich unwahr, und in letzter Linie wirken sie im Gewand des primitiven Barbaren nicht anders als der Sudanneger in Zylinder und Frack, nämlich komisch und lächerlich.

Nun hätte aber Gauguin trotz dem Snobismus unserer Zeit, der alles Unverständliche schön findet, um sein eigenes überaus subtiles Verständnis zu bekunden, nicht den Ruf erwerben können, den er gegenwärtig besitzt, wenn er weiter nichts als ein lächerlicher Nachahmer primitiver Ungeschicklichkeit gewesen wäre. Das war er auch in der Tat nicht: er war ein außerordentlich stark und schön veranlagter Künstler. Wie schon oben gesagt, hat er in seinen Anfängen Sachen gemalt, die man den Bildern aus Claude Monets bester Zeit gleichstellen darf. Und als ihn die Marotte der Barbarei gefangen hielt, nahm er in die gesuchte und gefundene Naivität eine Farbenfreude mit, wie sie kaum ein anderer Künstler unserer Zeit besessen hat. Seine Malereien aus der Südsee sind koloristische Schwelgereien; der Maler stürzt sich mit wahrer Wollust in diese lodernde, lohende flammende Farbenpracht, die in der Anwendung schmetternder Töne wieder an die Bilderbogen von Epinal erinnert, aber zugleich eine souveräne, unglaublich sichere und unumschränkte Herrschaft im Reiche der Farbe bekundet. Bei aller jubelnden, jauchzenden, ja brüllenden, knatternden und schmetternden Pracht wird Gauguin doch nie roh, nie gemein, nie geschmacklos und disharmonisch. Er bringt die tollsten Farben unvermittelt zusammen, und sie singen einen herrlichen Choral voll Harmonie und Macht. Diese Malereien wirken in ihrer alles bezwingenden Farbenglut wie die Fenster unserer mittelalterlichen Kirchen, aber was dort durch die durchscheinende Tageshelle bewirkt wird, hat Gauguin ohne diese mächtige Hilfe zustande gebracht, und man steht vor diesen Wunderwerken koloristischer Leuchtkraft wie vor den unbegreiflichen Schöpfungen geheimnisvoller Naturkräfte.

Verläßt man die Gauguin eingeräumten Säle und macht man den im Vorsaale untergebrachten Nachfolgern und Nachahmern des toten Künstlers seinen Besuch, so nehmen bald andere Gefühle Besitz von uns. Die Unbeholfenheit Gauguins findet sich hier übertrieben wieder, und an die Stelle seiner herrlichen Farbenmusik ist die plumpeste, geschmackloseste, bunteste, schreiendste und mißtönigste Klexerei getreten. Keine Farbenvereinigung ist zu grell oder zu abscheulich für diese Gauguinschüler, die ihrem Meister wahrlich wenig Ehre machen. Gauguin konnte etwas, als er auf das Können verzichtete und der primitiven Ungeschicklichkeit nachging. Seine Nachfolger aber sind wirklich davon überzeugt, daß Nichtskönnen eine neue Richtung sei, und daß ein Kunstwerk desto schöner sei, je weniger sein Urheber gelernt habe. Die starren Verteidiger und Verfechter des akademischen Zopfes hätten keine bessere Bundesgenossin finden können, als diese »neue Richtung«. Wenn diese Neuerer noch zehn Jahre so fortmachen, wird ohne jeden Zweifel wieder einmal eine Periode schulmeisterlichsten Akademismus anbrechen, denn solche Auswüchse zeitigen immer und überall die Reaktion nach der anderen Seite.

Außer Gauguin haben *Carrière* und *Courbet* ihre retrospektive Ausstellung, und da ist es sehr merkwürdig zu sehen, wie Courbet, der einstige Stürmer und Dränger, zum folgsamen Akademiker wird, verglichen mit den Arbeiten der Gauguinschüler. Man glaubt, in ein Sanktuarium der Museumskunst zu treten, wenn man seine Bildnisse, Landschaften und Marinen anschaut, und man sieht, daß Courbet, obschon er die Natur für seine einzige Lehrmeisterin erklärte, bei Tizian, Frans Hals und anderen Meistern der Vergangenheit seine ganze Technik erlernt hat. Besonders hervorragende Werke Courbets sind hier nicht ausgestellt, aber alles ist gesunde und starke Malerei, auf den besten Vorbildern fußend, der Wahrheit folgend und von einer kraftvollen Persönlichkeit getragen. Über Carrière, der schon im diesjährigen Champ de Mars seine Sonderausstellung hatte, ist nichts Neues zu sagen. Auch hier wieder hat man das Gefühl, daß uns ein einziges seiner Meisterwerke tiefer faßt und bewegt als so viele nebeneinander hängende Arbeiten, die zusammen etwas eintönig und ermüdend wirken.

Unter den lebenden Ausstellern hebe ich besonders hervor: die Russin *Dannenberg*, deren koloristisch äußerst famose Arbeiten eine seltene Kraft, Ursprünglichkeit und Frische bekunden, so daß ich ihre Kinderszenen aus dem Luxembourggarten an die allererste Stelle der in diesem Salon gezeigten Gemälde setzen möchte; die Schweizerin *Stettler*, die koloristisch vielleicht nicht so bedeutend ist, aber in Frische und

Kraft der Darstellung ebenso hoch steht; *Franz Kupka*, der gegenwärtig wohl der eigenartigste und glänzendste französische Illustrator ist und sich in den drei Frauengestalten, beleuchtet von dem roten Glanze der herbstlichen Abendsonne, als ebenso starker Kolorist betätigt; *Maxime Dethomas*, der in seinen leicht getönten Pastellzeichnungen in der Stärke der Charakterisierung an Daumier heranreicht; *Albert Belleroche* mit zwei weiblichen Bildnissen in ebenso starker wie anmutiger Farbengebung und mehreren seiner vorzüglichen Lithographien; *Rembrandt Bugatti*, dessen kleine Tierbronzen zu den vortrefflichsten neueren Schöpfungen auf diesem Gebiete gehören; *Medardo Rosso*, der der interessanten Reihe seiner impressionistischen Skulpturen ein sehr merkwürdiges und anziehendes Kinderporträt zugefügt hat; *Stephan Haweis* mit koloristisch äußerst anmutigen und reizvollen Strandbildern; *Josza* und *Kandinsky* mit sehr hübschen farbigen, *Wilhelm Lefèbvre* mit schwarzen Radierungen.

Von den älteren und bekannteren Künstlern, die hier ausstellen, erwähne ich noch *Anglada-Camarasa*, der jetzt die einmal gefundene Note auszubeuten gesonnen scheint, denn seine diesjährigen beiden Bilder zeigen genau das nämliche Farbenkonzert wie seine Arbeiten der letzten zwei Jahre: rosig-weiß in blaugrün, eine gewiß äußerst ansprechende und schöne Harmonie, der man aber eine von einem so begabten Koloristen wie Anglada wohl zu erwartende Abwechslung vorziehen würde; *Willette* mit einer sehr anmutigen getönten Zeichnung und einem in der Farbe recht unangenehm wirkenden Ölgemälde; *John Lavery*, der von Anglada den Nutzen des deckenden und harmonisierenden Glases lernen sollte, denn so sanft und harmonisch seine mit Glas bedeckten Bilder aussehen, so gewaltsam und hie und da fast grell und roh scheinen seine dieses Bindemittels entbehrenden Gemälde; *Paul Cezanne* und *Maurice Denis*, die trotz der Ungebärdigkeit ihrer Nachfolger immer noch an der Spitze der Jüngsten marschieren, wahrscheinlich weil ihre Absonderlichkeiten auf dem festen Grunde wirklichen Könnens ruhen, was man leider nur von den wenigsten modernen Künstlern sagen kann, die durch erstaunliche Gesichtsverzerrungen die Aufmerksamkeit zu erregen und ihre Originalität zu beweisen sucken.

DAS NEUE HANDBUCH DER DEUTSCHEN KUNSTDENKMÄLER[1])

Ein bescheidener Band von mäßigem Umfang, der aber eine gewaltige Arbeitsleistung darstellt. Das Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler ist ein Unternehmen des Tages für Denkmalpflege — seine Geschichte zieht sich seit sieben Jahren durch die einzelnen Tagungen durch und ist in den Jahresberichten niedergelegt. Im Jahre 1899 hatte Dehio in Straßburg auf der Generalversammlung der Geschichts- und Altertumsvereine, von der sich damals der Tag für Denkmalpflege abtrennte, der längst dringenden und schreienden Forderung nach einem solchen Handbuch Ausdruck gegeben. Der Dresdener Tag für Denkmalpflege hatte dann im Jahre 1900 die Herausgabe eines eigenen Handbuches beschlossen und zur Durchführung des Planes eine Kommission eingesetzt, bestehend aus dem Vorsitzenden des Tages, Hugo Loersch, aus Cornelius Gurlitt und Adolf von Oechelhäuser. Das ganze Programm war aber erst lebensfähig, als Dehio sich bereit erklärte, die Riesenarbeit zu übernehmen und durchzuführen. Die lange Vorgeschichte des Werkes war auch eine Leidensgeschichte und nicht immer amüsant. Zur Durchführung der nötigen Materialsammlung war ein ganzer Stab von Mitarbeitern, zur Nachprüfung der Angaben, zur Neuaufnahme der noch gar nicht inventarisierten Gegenden waren umfängliche und wiederholte monatelange Reisen notwendig. Ein Verleger hätte die erforderlichen, sehr erheblichen Mittel nicht aufbringen können, vor allem nicht, wenn das Werk seinen billigen Preis behalten sollte. Erst durch eine sehr bedeutende Bewilligung aus dem Dispositionsfonds Sr. Majestät des Kaisers ward das Werk ermöglicht.

Die Gesichtspunkte, die Dehio bei seiner Arbeit leiteten, hatte er schon vor sechs Jahren in einer ausführlichen Denkschrift niedergelegt; in der Einleitung zu dem ersten Bande hat er sie noch einmal zusammengefaßt. Wie sehr und wie oft ein jeder, der sich mit deutscher Kunst zu beschäftigen hatte, der Kunstgelehrte, der Architekt, der Konservator, der Kunstfreund ein solches Handbuch entbehrt hat, das empfindet man eigentlich erst jetzt, seit man den ersten Band in der Hand hält. Unsere Reisehandbücher haben sich ja bemüht, diesem Bedürfnis in etwa zu entsprechen; zumal die neuesten Auflagen des Baedeker leisten darin Erstaunliches — man hat sich daran gewöhnt, sie als die bequemsten wissenschaftlichen Handbücher zu konsultieren. Es ist ja bezeichnend für die Hypertrophie des historischen Sinnes in Deutschland, daß diese Reisehandbücher von geschichtlichen Angaben überfüllt sind, aber von den größten Wundern der Technik kaum Notiz nehmen. Aber trotzdem konnten die Reiseführer doch nur auf die allerersten Fragen dem Fachmann Antwort geben. Die zum Teil ganz ausgezeichneten berühmten Kunststätten des Seemannschen Verlages bieten zunächst eine geschichtliche Darstellung, keinen catalogue raisonné. Es blieb dann der alte ehrliche Lotz. Noch heute stehen wir voll Staunen und Rührung vor dieser Leistung eines einzigen Menschen: seine 1862 erschienene Kunsttopographie Deutschlands suchte systematisch die Denkmäler und Kunstschätze in Deutschland und Deutsch-Österreich aufzuzählen — Lotz hat hier ein Vorbild geschaffen, das als Formel wenigstens, von allen deutschen Denkmälerinventaren aufgenommen worden ist. Aber das Werk ist nie wiederaufgelegt, längst vergriffen, dazu unhandlich. Vollständigkeit konnte hier kaum angestrebt werden; der Autor konnte nur einen bescheidenen Teil selbst bereisen — er half sich mit fleißigen Auszügen,

---

1) Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Im Auftrage des Tages für Denkmalpflege bearbeitet. Band I. Mitteldeutschland. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth 1905. 360 S.

[illegible] das waren Zufallsergebnisse. Und vor allem: als Denkmäler wurden damals eigentlich nur die Bauten des Mittelalters und der Renaissance angesehen, kaum noch die der Spätrenaissance. Über Barock und Rokoko herrscht ein eisiges Schweigen, ein Zeugnis von der Verachtung der Zeit diesen Jahrhunderten gegenüber.

Es blieben nur die großen Denkmälerinventare, die seit dreißig Jahren in allen Bundesstaaten und Provinzen Deutschlands in Arbeit sind. Ja diese Inventare. Sie tragen gar wenig den Stempel des neuen Reichs: selbst das überall uniformierende Preußen hat es unterlassen oder versäumt, hier einen gleichmäßigen Schnitt vorzuschreiben — sie sehen vielmehr aus wie ein buntscheckiger Bundeskontingent aus den Zeiten des entschlafenen römischen Reiches deutscher Nation. Alle Formate zwischen Oktav und Folio, gar nicht illustrierte und fast reine Tafelwerke, die einen in schwerer und oft drückender historischer Rüstung, die anderen behende über diese Schwierigkeit wegspringend, die einen im Telegrammstil, die anderen in blumenreicher Schilderung. Heute stellen diese deutschen Inventare eine Reihe von fast 140 Bänden dar, nebeneinandergestellt eine Länge von fast 6 Metern — sie kosten zusammen etwa anderthalbtausend Mark. Das ist eine Bibliothek für sich geworden. An einen Abschluß ist vielfach noch gar nicht zu denken: wenn das bayrische Inventar in dem bisherigen Turnus weitergeführt worden wäre, so hätte die Vollendung fast noch ein Jahrhundert erfordert. Dazu kommt noch ein anderes: die deutschen Inventare sind entstanden als Handbücher für die praktische Verwaltung, für die Denkmalpflege, in zweiter Linie erst als Repertorien für die Kunstgeschichte. Daraus ergibt sich ihr besonderer Charakter: sie streben Vollständigkeit an und wollen sämtliche historische Denkmäler aufzählen, soweit sie für die Denkmalpflege in Betracht kommen. Das sind wohl Dokumente einer lokalen und provinzialen Kunstgeschichte, keinesfalls aber unbedingt Kunstdenkmäler, die für den Aufbau einer deutschen Kunstgeschichte oder auch nur der künstlerischen Entwickelung eines größeren Gebietes in Betracht kommen.

Ein Handbuch, das dies ganze ins Uferlose angeschwollene Material zusammenfassen wollte, mußte vor allem eine Kunst üben: die Kunst, wegzulassen. Und daneben mußte der Satz gelten: Ein mit solchem Aufwand von ausgezeichneter Arbeitskraft, mit solchen Mitteln durchgeführtes Werk wird schwerlich ein zweites Mal vom Fundament aus neu gebaut werden: also mußte dies Buch auf möglichst viele Fragen Auskunft geben und möglichst verschiedene Fragen zu befriedigen geeignet sein.

Wie steht nun zu diesen Fragen das neue Handbuch? Es ist ein Akt der Selbstentäußerung und Aufopferung, wenn ein vielbeschäftigter Universitätslehrer einen ganzen Abschnitt seines Lebens für die konsequente Durchführung einer so ausgedehnten und zunächst wenig dankbaren Aufgabe bestimmt — und für die begeisterte Hingabe und die eiserne Energie, mit der das große Werk unternommen worden ist, kann die Kunstwissenschaft dem Autor nicht dankbar genug sein. Man hört bei allen wichtigen Punkten und Fragen den Gelehrten, der auf der Höhe seiner Wissenschaft steht und in knappster Form auch zu den augenblicklichen Problemen Stellung nimmt. Ein sicherer und ausgesprochen persönlicher Geschmack leitet die Darstellung und gibt den Ton der künstlerischen Kritik an.

Keinem literarischen Unternehmen gegenüber ist es leichter, den Vorwurf der Unvollständigkeit zu erheben, als gegenüber einem solchen Handbuch. Ich schätze: je kleiner das Gebiet ist, das ein Kritiker übersieht, um so eher wird er geneigt sein, dem Autor den Vorwurf zu machen, daß er Monumente ausgelassen hat, die ihm wichtig erschienen. Neben den Denkmälern, die der Bearbeiter absichtlich ausgelassen hat, werden natürlich solche stehen, die er nicht gekannt hat, zumal in den Gebieten, die noch nicht inventarisiert sind (für den vorliegenden Band war etwa die Hälfte des in Betracht kommenden Gebietes noch uninventarisiert, also völlig neu zu bereisen). Ein Ausgleich wird erst in den späteren Auflagen eintreten können, die hoffentlich nicht zu lange auf sich warten lassen. Der Verfasser hat in dem Vorwort die Bitte ausgesprochen, ihm durch Einsendung von Berichtigungen und Ergänzungen jetzt schon zu unterstützen. Man möchte wünschen, daß die Fachgenossen dieser Bitte möglichst oft und reichlich entsprächen und daß ein jeder Benutzer des Buches durch solche Angaben seinen Dank für das Werk abstattete. Vielleicht aber läßt sich jetzt schon und zunächst bei den folgenden Bänden ein höherer Grad von Vollkommenheit erreichen, wenn die Korrekturen der einzelnen Beschreibungen oder wenigstens aller wichtigen vor dem Druck den nächsten Sachverständigen, den Konservatoren und Provinzialkonservatoren, den Museumsdirektoren, den Vorsitzenden der Geschichts- und Altertumsvereine, den zuständigen Lokalhistorikern und möglichst auch bei noch nicht inventarisierten Orten den Geistlichen usw. zugestellt würden (was bisher nur in sehr bescheidenem Umfang geschehen ist). Das gibt natürlich eine nicht geringe Arbeit mit der Schere und einen ziemlich ausgedehnten Briefwechsel — es ist aber dasselbe, was der Verfasser eines jeden Gelehrtenlexikons, eines jeden Kunsthandbuchs, überhaupt einer jeden statistischen Arbeit leisten muß. Zuletzt ist das zum größten Teil Sekretärarbeit. Ich bin überzeugt, daß alle Fachgenossen mit Vergnügen sich an einer solchen Durchsicht beteiligen würden. Für die Beamten der Denkmalpflege, die ihre Denkmäler einigermaßen auswendig kennen müssen, ist diese Arbeit gar nicht so groß und ungeheuerlich.

In der Absteckung der Grenzen, in der Zuweisung des Raumes möchte man wohl einzelnes noch geändert wissen. Der Titel verheißt ein Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, und der Autor erklärt in der Vorrede, daß aus diesem Grunde die große Masse der Wehrbauten für das Handbuch nur sekundäre Bedeutung habe — insofern sie Kunstformen aufweisen, seien sie genauer beschrieben, sonst nur kurz genannt. Ich halte das im Prinzip für unrichtig. Dieser Grundsatz läßt eine wirkliche Würdigung der Wehrbauten gar nicht zu. Die Entwickelung des Typus läßt sich nur geben, wenn zunächst von den Schmuckformen abgesehen wird. Das architektonisch Wertvolle und Wichtige liegt bei den Wehrbauten zunächst in der Gesamtdisposition, in Grundriß und Aufbau — und hierin liegt auch für die ganze Gattung das Künstlerische. Nun ist freilich die knappe Beschreibung einer Burgruine eine der schwierigsten Aufgaben für den Inventarisator. Es gibt kein Schema wie bei den Kirchenbauten. Dazu ist die Sonderung der Bauzeiten ohne eingehende Untersuchung oft ganz unmöglich. Aber Angaben wie Haberburg. Burgruine sehr zerstört — Hallenberg. Burgruine. Bis 1518 vom Graf von Henneberg bewohnt. — Hanstein. Burgruine, im ganzen gut erhalten und zum Teil ausgebaut. — Reichelsburg. Burgruine — Stolberg. Schloßruine, wenig erhalten — bieten doch zu wenig und vor allem nichts Positives. Hier dürfte etwas größere Breite nichts schaden.

Dafür ist der Autor in den größeren Städten in der Aufzählung der kirchlichen Denkmäler etwas weit gegangen. In Bamberg und Würzburg z. B. sind auch alle kleinen Klosteranlagen genannt, auch die umgebauten und profanierten. Auch abgebrochene Gebäude aufzuzählen ist sicher nicht der Zweck des Handbuchs, es sei denn, daß

sie erst in jüngster Zeit beseitigt wären und daß man annehmen könnte, es würde jemand, der sie etwa im Reiseführer oder in jüngerer kunstgeschichtlicher Literatur aufgezählt fände, nach ihnen suchen. Dafür möchte man in größeren Städten gern wissen, in welchen Straßen solche kleine Anlagen zu finden sind, zumal wenn sie jetzt ganz anderem Zweck dienen und den Ortseingesessenen unter den alten Namen gar nicht bekannt sind (so Bamberg, Clarissenkloster, gegen 1341, profaniert).

Gegenüber dem verhältnismäßig breiten Raume, der den Werken der Architektur und der Großplastik gewidmet ist, ist den Werken der Kleinkunst kaum ein Wort gegönnt. Der Schatzkammer in Bamberg sind genau vier Zeilen gewidmet; die einzelnen Stücke sind nur genannt, ohne weitere Charakterisierung, die wichtigsten, die ganz unschätzbaren und fast ohne Parallele dastehenden Paramente sind überhaupt nicht erwähnt. Kunstgeschichtlich ist diese Sammlung in der Bamberger Schatzkammer wichtiger als ein paar Dutzend von den Durchschnittskirchen aus Mitteldeutschland. Hier bietet Lotz eigentlich viel mehr. Aus dem Kirchenschatz zu Fritzlar werden nur ein Tragaltärchen (soll heißen: Reliquientafel) und die Altarleuchter genannt. Dann heißt es »auch sonst noch im Kirchenschatz manche bemerkenswerte Stücke« (darunter ist z. B. das kostbare ottonische Altarkreuz). Der Würzburger Domschatz ist überhaupt nicht genannt.

Nach dem im Vorwort aufgestellten Programm soll von den Werken der Bildnerei und Malerei unberücksichtigt bleiben, was in Museen und Privatsammlungen aufbewahrt wird; aufgenommen ist nur, was zum Schmuck und zum Mobiliar der beschriebenen Baudenkmäler gehört. Daß die Galerien in Dresden und Kassel nicht aufgeführt werden, ist in der Ordnung; die sucht man zunächst nicht in diesem Handbuch — sie haben vor allem ihre allgemein zugänglichen Kataloge. Etwas anderes ist es mit den kleinen Kunstsammlungen in Aschaffenburg, Würzburg, Bamberg, Gotha, Pommersfelden, Coburg, Jena, Altenburg. Hier ist man, auch wenn der Reiseführer das Nötige enthält (was er nur in wenigen Fällen tut), doch in dem Kunsthandbuch für einen Hinweis dankbar, der nicht viel mehr als eine kurze Charakteristik der Sammlung mit Angabe ihrer Abteilungen zu enthalten braucht. Bei der Veste Coburg sind die Sammlungen in dieser Weise genannt — warum nicht auch sonst? Bei Pommersfelden ist erwähnt: »Unter den übrigen Räumen ist das Vorhandensein einer Galerie für Gemälde bemerkenswert«. Warum nicht auch die heutige bedeutende Gemäldesammlung genannt, warum *nur* der Raum?

Wie dankbar waren wir früher Lotz für seinen Hinweis auf Bilderhandschriften. Die sind in dem neuen Handbuch gänzlich unter den Tisch gefallen. Dazu handelt es sich in Würzburg, Bamberg, Aschaffenburg, Gotha doch um Kunstdenkmäler ersten Ranges, ohne die die deutsche Kunstgeschichte gar nicht denkbar ist. Die Angabe kann hier die knappeste sein — eine halbe Seite würde für Bamberg vollauf genügen. Es ist natürlich hier wieder schwer, die Grenze zu ziehen: Wie soll man es dann mit den Bibliotheken von München und Berlin halten? Ich meine nur, man könnte auch hier die Gattungen charakterisieren. Das Heftchen ist jetzt durchaus nicht zu stark. Man möchte eher größere Breite als weitere Einschränkung wünschen. Ein Bogen mehr — und man könnte alle diese Wünsche erfüllen, einer großen Reihe von Benutzern schätzenswerte Dienste leisten, den inneren Wert des Büchleins erhöhen, ohne es irgendwie zu belasten.

Es gab für das Handbuch zwei Pole und zwei Vorbilder: die trockene von künstlerischer Einschätzung völlig absehende sachliche Nüchternheit von Lotz und die subjektive temperamentvolle Kritik von Burckhardt. Dehio hat sich mehr dem höchst persönlichen Ton des Cicerone genähert. Dies stark subjektive Element mag man nicht missen — es gibt den Schilderungen einen besonderen Reiz, gelegentlich hat die Charakteristik eine fast epigrammatische Kürze. In dieser unmittelbaren Verknüpfung der Beschreibung mit der Kritik liegt ein ganz bestimmter Vorzug; hier ist für ähnliche Charakteristiken zugleich ein sprachliches Vorbild aufgestellt. In der Schilderung der Hauptbauten liegt auch die wertvollste wissenschaftliche Arbeit: man lese, was der Autor über Arnstadt, Bamberg, Marburg, Meißen, Würzburg sagt. Ganz vortrefflich ist auch die eindringliche Charakteristik der Skulpturen von Bamberg, Naumburg, Freiberg, Wechselburg. Den zufällig gerade jetzt die kunsthistorische Republik bewegenden Streitfragen ist vielleicht hier etwas zu viel Beachtung geschenkt — in zehn Jahren werden nach diesen bescheidenen Kohlensäureausscheidungen andere Stürme sich in dem Wasserglase — ach leider nur Wasserglase — aus dem wir schlürfen, vollziehen.

Ob ein solches Handbuch, dessen Grundstock etwas Dauerndes bleiben soll, Verdikte bringen darf, die allzusehr den Stempel der Kunstanschauung vom Jahr 1905 tragen, wage ich zu bezweifeln. So wenn die Außenarchitektur von Banz abstoßend genannt wird, wenn dem Meister Neumann in Vierzehnheiligen schwere Fehler vorgerechnet werden, durch die er sein eigenes Werk gestört hat, die ganz entsetzliche Gestalt der Nebenräume, die unentrinnbar störenden Fenstereinschnitte. Solche richtende Kritik übte Burckhardt ja auch. Aber gerade das erscheint uns als das Unfreie, zeitlich Gebundene bei ihm. Und endlich darf diese geistreiche und pointierte Charakteristik nicht auf Kosten der eindeutigen sachlichen Beschreibung erfolgen. In jedem Fall verlangt man zuerst zu wissen, welche Gestalt, welchen Grundriß, auch welche Größe der Bau hat. Die Beschreibung der Eremitage in Bayreuth beginnt mit den Worten: »Für bestimmte Seiten der Kultur des 18. Jahrhunderts eine Illustration von kostbarer Unmittelbarkeit; weniges dergleichen hat sich so gut erhalten. Begonnen von Georg Wilhelm ca. 1720. Eine mit pedantischem Ernst durchgeführte Maskerade . . .« Von dem Fasanerieschloß in Moritzburg, von dem Schloß Wilhelmshöhe erhalten wir wohl eine künstlerische Charakteristik, aber gar keine Beschreibung. Den Gartenanlagen möchte man gern mehr Beachtung geschenkt wissen, sie werden ja ganz im allgemeinen viel zu stiefmütterlich der Architektur gegenüber behandelt — und den großen Planschöpfern des 17. und 18. Jahrhunderts waren *sie* doch die Hauptsache, die Schlösser nur ein Moment in dieser großartigen Komposition; der Park von Wilhelmshöhe ist hier ein Kunstwerk ersten Ranges. Wie wenig gibt eine Beschreibung des Parks von Sanspareil in Bayreuth »Park mit allerlei Grottenarchitektur, Naturtheater usw., Reflex von Fénélons Telemach in vollem Verfall«. Dabei gehören im übrigen die Schilderungen der Anlagen des Barock und des Rokoko, von Vierzehnheiligen und von Würzburg, von Dresden und von Bayreuth gerade zu den feinsten und anmutigsten Partien des Buches. Den persönlichen Ton an sich möchte ich gewiß nicht ausschalten und ich gestehe gern, daß ich lieber im Bayle und in Diderot und d'Alemberts Encyclopédie nachlese als im Brockhaus und im Meyer.

Diese kleinen Bedenken sollen nicht kleinlich erscheinen. Sie wollen den Wert des Buches und der darin geleisteten erstaunlichen Arbeit nicht herabsetzen. Sie möchten aber helfen, daß die künftigen Bände noch intensiver den Bedürfnissen all der verschiedenen Benutzer gerecht würden — und sie möchten die fruchtbare Mitarbeit aller Fachgenossen hierzu anrufen.

[illegible] die Verlagsbuchhandlung zu dem Buche geleistet [illegible] auch erstaunlich, aber nach der Seite der Geschmack[illegible]. Die einfachsten Grundsätze einer anständigen [illegible]anordnung scheinen der Druckerei noch verborgen gewesen zu sein. Verschiedene Typengattungen, schlecht verteilt, Unsicherheit in der Schreibart (Innentitel: Deutsch, Außentitel: deutsch), Interpunktion am falschen Platze. Die geschmacklos an Stelle des Schmutztitels dem Titelblatt vorgestellte Karte ist jämmerlich. Der Einband ist miserabel, das Leinen des Rückens reißt bei der geringsten Strapazierung des Büchleins, das man doch dauernd in der Tasche führen soll, sofort durch. Als Vorsatzpapier ist das billigste graue Klosettpapier verwandt. Die äußere Einbanddecke huldigt allzu geflissentlich einer wahren Zisterzienseraskese. Bescheidenheit ist ja eine gute Sache, aber man darf sie nicht mißbrauchen. *Paul Clemen.*

Das Schloß zu Aschaffenburg. Von Dr. phil. *Otto Schulze-*Kolbitz. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 65.) J. H. Heitz. (Heitz & Mündel.) Straßburg 1905.

Die eingehende Studie stellt die Baugeschichte des Aschaffenburger Schlosses an Hand urkundlichen Materiales, alter Abbildungen und Forschungen am Bau selbst fest und berichtigt auch namentlich die seitherige Vorstellung über den Standort des sogenannten »alten Schlosses« (den Interimsbau). Entsprechend den drei wesentlichsten Bauperioden schildert Verfasser das alte Schloß (bis 1552), den Notbau (sogenanntes »altes Schloß«) von 1556 bis 1606, endlich den Neubau, das berühmte Werk Meister Ridingers, wie es jetzt noch vor uns steht. Dieser letzte Teil des Buches ist übersichtlich gegliedert, nach Bauherr und Bauveranlassung, Wiedergabe vorhandener Urkunden und Abbildungen, endlich Beschreibung des vorhandenen Baues selbst. Im Anhang sind Auszüge aus Urkunden, Reisehandbüchern, topographischen und geographischen Werken, sowie ein Verzeichnis der Münzen mit Abbildungen des Schlosses zusammengestellt.

Wie der Verfasser nunmehr festgestellt hat, stand das älteste Schloß an gleicher Stelle wie das jetzige; sein einziger Überrest, der schon 1337 errichtete Streitturm, wurde in den Neubau Ridingers einbezogen. Eine Zeichnung Veit Hirsvogels des Jüngeren, deren Entstehung in die Jahre 1530 bis 1540 zu setzen ist, gibt uns das Aussehen des malerisch gruppierten ältesten Baues wieder. 1552 wird er auf Geheiß des Markgrafen Albrecht von Brandenburg-Kulmbach geplündert und aus Übermut in Brand gesteckt. 1566 sah der Graf von Zimmern die traurigen Reste und verwünscht den Urheber dieser Greuel.

In der folgenden Zeit wird der verloren gegangene Bau ersetzt durch Adaptierung kleinerer in der Nähe liegender Nebengebäude und Wohnhäuser, die bei Merian wie in dem Prospekte Ridingers als »altes Schloß« bezeichnet sind.

Nach der Wahl des Erzbischofs Schweickhardt von Kronenborg 1604 zum Kurfürsten ändert sich dieser Zustand. 1605 wird mit dem Neubau begonnen, der am 17. Februar 1614 bezogen wird, nachdem, wie Ridinger schreibt, der »jämmerliche Anblick des Trümmerhaufens« endlich vernichtet und die Erzbischöfe nunmehr wieder eine würdige Residenz haben, nachdem sie sich »mit ihrer Hofhaltung *außerhalb* in einem geringen Werk hatten aufhalten müssen«. Die Interimsbauten selbst, 1673 teilweise verbrannt, werden 1783 von Fürstbischof Friedrich Karl von Erthal gänzlich abgerissen. Von dem neuen Schloßbau sind eine größere Anzahl alter Abbildungeu erhalten am wertvollsten aber ist die vom Architekten des Baues selbst verfaßte Monographie, die als ein hochinteressantes literarisches Denkmal zur Baugeschichte des 17. Jahrhunderts bezeichnet werden darf. Ridingers Vorwort enthält eine Reihe auch für unsere Verhältnisse höchst beherzigenswerter Winke. Er betont mit Recht, daß zur Ausführung nicht nur gute Pläne, sondern auch tüchtig geschulte Handwerker vonnöten sind. Als begeisterter und selbstloser Künstler will er durch sein Werk auch jungen Handwerksleuten Nutzen bringen, es soll dartun, daß »ein sinnreicher Gesell nicht allein bei dem Klüpfel und Eisen soll bleiben lassen, sondern er muß sich auch befleißigen, die rechten architektonischen Fundamente zu erlernen, wozu auch insonderheit die Kunst der Perspektive und Optik gehören«. Auch darin war Ridinger ein großer Meister, er sieht seinen Lebenszweck auch in der Hebung des Handwerkstandes.

Es ist dankbar zu begrüßen, daß Verfasser die Grundrisse nach Ridingers Werk wiedergegeben hat, wir lernen hierdurch nicht nur den Bau in seiner ursprünglich geplanten Fassung kennen, sondern auch die vom Meister teilweise durchgeführte Art der perspektivischen Darstellung der Grundrisse. Ridinger schneidet z. B. das Erdgeschoß dicht unterhalb der Decke und stellt es sodann aus der Vogelschau gesehen dar, so daß man von oben in die Räume hineinsieht und sich über alle Einzelheiten leicht orientieren kann, eine namentlich auch für Laien höchst instruktive Darstellungsweise.

Die Hauptrechnung der Jahre 1605 bis 1618 hat sich glücklicherweise erhalten. Sie berichtet uns, daß das gewaltige Werk die Summe von 901771 fl. verschlungen hat, die damals üblichen Frondienste nicht gerechnet. Als Bruchort des Sandsteinmateriales nennt ein Wochenlohnzettel Obernburg und Miltenberg.

Von jüngeren Quellen interessiert namentlich das Reisetagebuch des Monsieur de Monconys, Conseiller du Roy en ses conseils d'Estat von 1675, das den plastischen Schmuck des Kaisersaales sehr rühmt (le plat-fond est d'assez beau bas relief de plastre). Leider wurde dieser schöne Saal durch den Umbau des 18. Jahrhunderts vernichtet. Die bei Ridinger dargestellte Dachkonstruktion vermissen wir leider unter den beigegebenen Abbildungen, sie wäre im Interesse der historischen Architektur erwünscht gewesen.

Ridingers eigenartige Wiedergabe plastischen Schmuckes durch perspektivische Darstellung in sogenannten geraden Ansichten geht aus der Giebelzeichnung Tafel 14 hervor.

Die Baubeschreibung selbst läßt sich hier im Auszuge ohne gleichzeitige Beigabe von Zeichnungen kaum schildern, erwähnt seien die großen Futtermauerkonstruktionen, die teilweise zur Anlage großer Terrassen am Mainufer entlang dienten. Der gewaltige Bau wurde rasch gefördert, so z. B. das Kellergeschoß in einem Jahre vollendet.

Für die Künstlergeschichte des 17. Jahrhunderts ist von Wert die Feststellung des Urhebers der Skulpturen der Schloßkapelle, als welchen die Baurechnung des Jahres 1618 den Bildhauer Hans Juncker nennt. Dem Verfasser ist es gelungen, den teilweise recht spröden Stoff geschickt und anregend zu behandeln, für die Benutzung des Buches in Architektenkreisen wäre die Wiedergabe einer Anzahl Maßaufnahmen als Textabbildungen eine wertvolle Bereicherung gewesen. *Adolf Zeller.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

ORIGINALRADIERUNG VON HERMINE LAUKOTA

Zeitschrift für bildende Kunst 1906

Atelierbesuch

Gemälde von Leo Putz

LEO PUTZ BIEDERMEIER

LEO PUTZ

VON WILHELM MICHEL

DER Name Putz weckt die Erinnerung an sonnige Blumenbeete, tiefgrüne Baumschatten, an flirrende Seidenstoffe und an blühende Mädchenkörper, deren zarte Haut im köstlichen Email schimmert. Er weckt die Erinnerung an strahlende Farbenfeste, die der Gottheit des Lichtes zu Ehren gefeiert wurden. Freilich spielt das Licht in jedem Kunstwerk eine bestimmte Rolle, da es ja erst Farben und Formen aus der Nacht hervorruft. Putz aber gehört zu jenen Künstlern, bei denen die rein sinnliche Erscheinung und Wirkung des Lichtes und der Farbe die Inspiration auslöst. Das Licht ist der alleinige Held all der Idyllen, Epen und Tragödien, die ihr Pinsel vor uns entstehen läßt, und sie machen sich zu Herolden seiner tausendgestaltigen Taten. Ihre Werke haben als hauptsächlichen Vorzug immer den, daß sie das Licht bei einer besonders eindrucksvollen Leistung zeigen.

Bei Leo Putz, dem in München schaffenden Tiroler, läßt sich eine Entwickelung von der gegenständlichen zur Lichtmalerei genau verfolgen. Er begann mit Werken, deren Wesen noch von allerhand Gedanklichem durchdrungem war. Er malte das Triptychon vom Gestiefelten Kater, er konzipierte einen großen, pathetischen Gedanken in dem nicht zur Ausführung gediehenen Figurenbilde »Vom Tode zum Leben«, er brachte uns gar eine gewaltige Tafel mit dem moralisierenden Titel »Vanitas«, die er heute mit Recht zu seinen Jugendsünden zählt.

An sich betrachtet, tut es freilich einem Bilde keinen Eintrag, wenn es außer den Sinnen auch den Intellekt aufruft als Empfangsstelle der symbolischen Gedankeninhalte, die sich in seine Linien und Farben hineingeschlichen haben. Aber die Erfahrung lehrt, daß diese Bedeutungsvorstellungen im Schaffen *jugendlicher* Künstler fast stets einen Irrtum und eine Hemmung bedeuten.

Der Jüngling ist seinem Wesen nach Idealist und Dualist. Seine Sinne sind unreif und undiszipliniert, und deshalb erscheint ihm die Wirklichkeit als das Reich des Unzulänglichen und Unfertigen, in welchem die geistigen Werte, an denen sein Herz hängt, nur eine sehr mangelhafte Ausprägung finden. Er zieht also zwischen Geist und Erscheinung, zwischen Seele und Körper eine scharfe Trennungslinie. Da er aber begriffen hat, daß die Kunst darauf ausgeht, Seelisches auszudrücken, wird seine Kunst eine symbolistische in des Wortes weiterer Bedeutung. Aber mit dem herannahenden Mannesalter wächst die Stärke und der Reichtum seiner sinnlichen Erlebnisse. Der ganze Mensch nimmt daran Teil, alles, was an Lebenskraft in ihm ist, wird bei der Aufnahme und Vertiefung äußerer Eindrücke wirksam. Erst der Mann kommt in die Lage, mit Goethe die »glücklichen Augen«

um alles zu preisen, was je sie gesehen. Und er erkennt, daß diejenige Kunst die »seelenhafteste« ist, die von den stärksten Sinneserlebnissen zehrt. Den gedanklichen Gehalt, die absichtlich eingeführten Bedeutungsvorstellungen lernt er als entbehrliches, unter Umständen sogar schädliches Beiwerk einschätzen.

So ist auch Leo Putz zu immer einfacheren Gegenständen gekommen, je mehr sich die Kraft seiner malerischen Anschauung, seine Fähigkeit zu optischen Erlebnissen entwickelte. In seinen kräftigen, guten Sinnen hat er das Kapital erkannt, von dem seine Kunst zu zehren hat. So konnte es kommen, daß die großen modernen Virtuosen des Sehens, vor allem Manet, auf ihn Einfluß gewannen und daß die Taten des Lichtes zum alleinigen Gegenstande seines künstlerischen Bemühens wurden.

Er liebt über alles die Sonne, die heiß auf bunten Tulpen- und Cynienbeeten liegt, die ihre zitternden Kringeln auf duftige Kleiderstoffe malt und bei der Berührung mit der durchsichtigen Haut eines Frauenkörpers einen sachten, blassen Blutschein annimmt. Aber ebenso sehr wie die Sonne liebt er das fromme, tote Binnenlicht, das kühl und rein über den Gegenständen einer stillen Stube liegt und für dessen verschwiegene Reize gerade moderne Nerven eine so hohe Empfänglichkeit besitzen. Die jauchzenden Fanfaren der vollen Sonnenglut sind schön und berauschend, aber auch die sanften Flötentöne des zerstreuten Tageslichtes sind Musik, nicht so reich orchestriert, dafür jedoch intimer und innerhalb eines geringeren Umfanges delikater harmonisiert.

In zahlreichen Interieurs und Stilleben hat Leo Putz dieses Binnenlicht verherrlicht. Die zitternden Farbtöne scheinen hier wie leichte bunte Schmetterlinge über den Dingen zu schweben. In klösterlicher Abgeschiedenheit stehen die Dinge da, und man spürt aus ihnen einen Anhauch von Keuschheit und leidenschaftsloser Ruhe. Sind es auch nur zierliche weiße Teetassen oder wie z. B. in dem »Grauen Kleid« achtlos verstreute Kleidungsstücke, an denen der Künstler die Wirkungen des Binnenlichtes demonstriert, man wird vor ihnen doch in eine seltsame Rührung versetzt, in eine Stimmung voll sanfter Schwermut und schmerzloser Entsagung. Wenn man in einen stillen, klaren Teich hinabsieht und drunten die seltsam entrückte, verzauberte Welt von Pflanzen, Steinen und verfärbten Holzstücken betrachtet, erlebt man ähnliches an dumpfen Rührungen und vagen Sehnsüchten. Manche Interieurs von Putz sind so gemalt, als erfülle den Raum eine blanke, klare Wasserflut, in der das Licht ertrinkt und alle Farben ruhig und stille werden. Die tiefe lyrische Wirkung dieser Be-

LEO PUTZ BABETTE

leuchtung kann als vortrefflicher Beleg dafür gelten, wieviel an »Seele« das Resultat einer reinen sinnlichen Beobachtung enthalten kann.

Dieselbe wundervolle Ruhe des Lichtes wie die Interieurs weisen übrigens auch einige Freilichtarbeiten des Künstlers auf. Sie haben jenes stumpfe, zerstreute Licht, das zur Herbstzeit nicht selten unsere Augen labt und das zumal den Münchenern von der Künstlerlaune des heimischen Himmels oft genug beschert wird. Ich möchte hierher auch das Gemälde »Spätsommer« rechnen. Eine wehmütige, verspätete Sonne liegt über dem weißen Gartentisch und der Frauengestalt, die mit einem Ausdruck leiser Müdigkeit und eines grundlosen Herbstverdrusses zur Seite blickt. Das zaghafte, halb verschleierte Licht hebt sogar die toten Gegenstände, Kaffeegeschirr und Obstkörbchen, mit einer unnachahmlichen, preziösen Betonung hervor.

Die bedeutendste, nuancierteste Leistung des Lichtes, die wir kennen, ist die formale und koloristische Herausarbeitung des nackten menschlichen Körpers. Kein Wunder, daß Leo Putz von diesem Problem am nachhaltigsten gereizt wurde. In der Schilderung des nackten weiblichen Körpers hat er es heute schon zu einer Meisterschaft gebracht, die wohl von keinem zeitgenössischen Maler Deutschlands übertroffen wird. Den sensationellen Farbenreiz der nackten Haut, ihre einzig dastehende stoffliche Eigenart, das animalische Leben, das ihre empfindlichen Flächen stets verändert, den leuchtenden Flimmer, der ihre Kontur umgibt, all das hat er wieder und wieder erlebt und mit überzeugenden Mitteln verdolmetscht. Mit einem Temperament, das an Rubens denken läßt, hat er besonders die derben Reize draller Münchener Mägdlein geschildert, deren blondes Fleisch sich in üppigen lebenslustigen Formen entfaltet. Einen feineren Typus stellt sein »Atelierbesuch« dar, und auch ihm ist er in vollem Maße gerecht geworden. Hat er doch schon durch seine Rokokobilder, besonders die berühmte »Begegnung« dargetan, daß ihm ein ausgeprägter Sinn für die Eleganz der Bewegung und die Zierlichkeit der Formen innewohnt. Das feinste Meißener Porzellanfigürchen steht nicht pikanter und libellenhafter da als die artige, hochfrisierte Rokoko-Sylphide, der hier ein skurriler Verehrer des schwachen und ach! so schönen Geschlechtes inbrünstig das Händchen küßt.

LEO PUTZ IMMENSEE

Der Geist einer Kunst bestimmt ihre Technik. Ja, man kann wohl sagen, daß er mit ihr identisch ist. Wenn wir trotzdem für beides verschiedene Namen haben, so entspringt dies nur aus einem Wechsel des Standpunktes. Die Sache aber bleibt dieselbe und bewahrt ihre Einheitlichkeit.

Putzens Lichtanschauung ist ohne den breiten, weichen Strich seines Pinsels nicht denkbar. Wer das Licht so sieht wie Putz, der wird zu seinen Mitteln greifen müssen, um es darzustellen, wie vor ihm Manet und Trübner zu ähnlichen Mitteln gelangt sind.

Auf diesem Pinselstrich beruht einerseits Putzens

LEO PUTZ SPÄTSOMMER

großzügige, lockere Formbehandlung, andererseits die beispiellose Reinheit seiner Pigmente. Bis in die tiefsten Schattenpartien hinein erklingen bei ihm stets sonore, wohllautende Töne, die nicht die mindeste Trübung befleckt. Rein und voll rauschen seine Harmonien daher, vergleichbar der überwältigenden, glockenklaren Melodie Mozarts. Ihr schwelgendes Dahinfluten wird von keiner Dissonanz gehemmt; die verwendet Putz nicht einmal als Kunstmittel. Seinem harmonischen, unproblematischen Gemüt entsteigen nur ebenmäßige, voll erblühte Farbengestalten. Er überschüttet uns mit einer verschwenderischen Fülle von optischem Wohllaut, in dessen Genuß wir zu harmlosen, glücklichen Kindern werden.

Putz steht heute im siebenunddreißigsten Lebensjahre. Das sonnige, schöne Meran ist seine Heimat, und ihr verdankt seine Natur die reichen Schätze an Temperament und sinnlicher Tüchtigkeit. München und Paris haben den Künstler in ihm gebildet, und heute zählt er mit Erler und Eichler zu den ersten der »Scholle«. Seine große Kollektivausstellung, die dieses Jahr in den Räumen des Braklschen Kunstsalons in München stattfand, war ein Ereignis, das den Besuchern nicht sobald aus dem Gedächtnis verschwinden wird.

Zur abschließenden Kennzeichnung seines Wesens kann ich nur ein Wort wiederholen, welches bei dieser Gelegenheit niedergeschrieben wurde: Aus dem Glück der Sinne geboren, bringt seine Kunst dieses Glück wieder im Genießenden hervor: ein kindliches, sonniges, animalisches, aber deshalb nicht weniger tiefes und echtes Glück. Putz ist Gegenwarts- und Diesseitsmensch mit allen seinen Instinkten. Seine Kunst steht mit beiden Füßen auf der Erde. Bei aller Kultur ist sie vollwangig, fast robust, von keinem Gedanken angekränkelt, voll halkyonischer Heiterkeit, und stammt aus einem Lande, wo ewig die Sonne scheint.

Zeitschrift für bildende Kunst 1906

Begegnung

Gemälde von Leo Putz

LEO PUTZ FREILICHTSTUDIE

LEO PUTZ MERANER SALTNER

ZEICHNUNG VON ALEXANDRE BENOIS

ZWEI JAHRHUNDERTE RUSSISCHER KUNST

Von Igor Grabar in Moskau

BIS vor kurzem kannte Europa nur vereinzelte russische Künstler: Werestschagin und Antokolski von den Älteren, Somov und Maliawin von den Jüngeren — waren die wenigen Namen, welche bisher den westeuropäischen Künstlerkreisen geläufig waren. Die große russische Ausstellung, die im Pariser Salon d'Automne Gastfreundschaft genoß, und heuer zum großen Teil in die Säle von Schultes Kunstsalon nach Berlin übersiedelt, bietet zum erstenmal Gelegenheit, einen Blick in die Entwicklungsgeschichte russischer Kunst zu werfen. Das meiste von dem hier Ausgestellten war für Paris ein vollkommenes Neuland. Es kam so unerwartet, daß der Ausdruck »revelation« — Offenbarung — zum geflügelten Wort wurde und wohl ebenso oft in den Kritiken zu lesen war, wie es die Gefühle des Publikums in den Ausstellungssälen zum Ausdruck brachte.

Schon der Umstand, daß trotz dem Krachen der Bomben und dem Geknatter der Gewehrsalven beim blutigen Scheine der Riesenbrände ein Häufchen in die Schönheit verliebter Phantasten Kunstschätze sammelte, ja sogar die Willenskraft hatte, selbst zu arbeiten — allein dies schon mußte bei den westeuropäischen Künstlern Sympathien für ihre östlichen Kollegen erwecken.

Der Anreger und Hauptveranstalter der Ausstellung, Sergei Diagilev, ist eine der bedeutendsten Erscheinungen in der modernen russischen Kunst. Dieser mit feinem Geschmack und eiserner Energie begabte Mensch hat es verstanden, alles Neue und Lebensvolle in der russischen Kunst um sich zu scharen. Er gründete vor acht Jahren die Zeitschrift »Mir Iskusstwa«, welche nicht bloß das Organ der jungen bildenden Kunst wurde, sondern auch den bahnbrechenden philosophischen Theorien Mereschkovskis und Rosanovs Platz gab, wie auch die Dichtungen Briussovs, Balmonts, W. Iwanovs und Andrei Bielys brachte. Dieser Kraftmensch stellte sich eine Riesenaufgabe. Er durchquerte Rußland und verschaffte sich Eingang in alle Gutshäuser und Gehöfte, wo er nur die Anwesenheit von Kunstwerken vermuten konnte. Ehe es zu spät war und alles vom Feuer vernichtet, oder die geradezu verbrecherische Nachlässigkeit sich in Mode verwandelt hatte, sammelte er, was er konnte, registrierte und photographierte es für die kommenden Geschlechter. Und nicht bloß Rußland hat er einen Dienst erwiesen: auch Frankreich, Italien, Schweden und Deutschland sind ihm zu Dank verpflichtet. Mehr als einen von den besten Künstlern dieser Länder rettete er in des Wortes ureigenster Bedeutung. Ein Porträt Roslins, vielleicht das beste dieses Zauberers des 18. Jahrhunderts, fand Diagilev in der verfallenen Badestube eines alten Magnatensitzes. Vieles fand er auf Speichern, in Kellern, buchstäblich unter Haufen von Moder und Fäulnis und entriß es der völligen Vernichtung. Dank diesen, zu unserer Schande müssen wir es gestehen, »Ausgrabungen« könnte vieles in der Kunst des 18. Jahrhunderts von einem neuen Standpunkte aus betrachtet werden. Eben dieser Roslin, bisher ein zweitklassiger Maler nach den wenigen Porträts in Versailles und im Louvre, erscheint jetzt als einer der größten Porträtisten.

Überhaupt leben wir in einer sehr eigenartigen

Zeit. Nach einer Reihe von künstlerischen Epochen von sehr engen Sympathien verstanden wir es, unser künstlerisches Empfinden fort bis ins Unendliche zu erweitern. Zweifellos sind wir in unserer Vielseitigkeit so weit, daß sich in unserem Herzen die unglaublichsten Gegensätze nebeneinander vertragen: Albrecht Dürer und Claude Monet, Zurbaran und Beardsley, Claude Lorrain und Van Gogh, Palestrina und Richard Strauß. Oder solche Trios in einem Atem ausgesprochen: Dante-Tolstoi-Wilde; Donatello-Canova-Maillol. Ja sogar Canova, denn auch ihn haben wir längst aufgehört zu verachten; mehr noch, wir lieben ihn. Wir lieben sogar die Bologneser, nicht wahr, ein nettes Geständnis; noch vor kurzem wurden sie als der Ausbund der Banalität und Hohlheit betrachtet. Wir lieben auch die polierten Landschaften, welche noch unsere Väter außer sich brachten — nicht unsere Großeltern, die vergossen Tränen der Rührung bei ihrem Anblick. Uns entzücken Porträts, welche noch unlängst mit dem vernichtenden Worte Kitsch gebrandmarkt wurden. Vor Ingres erschauern wir, Waldmüller charmiert uns, Kaspar Friedrich rührt die heimlichsten Saiten unseres Herzens. Ja sogar Winterhalter läßt uns nicht gleichgültig und erweist sich als braver Meister. Nachdem wir gänzlich unfähig geworden waren, den verleierten Syrop italienischer Melodien zu ertragen und nur noch Wagner zu goutieren vermochten, und auch da nur von der allerletzten Periode, — beginnen wir plötzlich für Gluck zu schwärmen und man könnte jede Wette eingehen, daß es nicht lange mehr dauert und wir erleben auch eine Restauration der vielgeschmähten italienischen Musik. Und wer weiß, ob nicht der alte Verdi uns noch einige Überraschungen aus dem Jenseits bereitet. Vom Halbgott Delibes schon garnicht zu reden, sein Platz ist unter den ganz Großen.

Solche Umwertungen vollziehen sich bald plötzlich und unerwartet, bald sind sie das Ergebnis langjährigen Grübelns und Suchens. So auf der Hundertjahrausstellung in Paris, wo wir David, Ingres, Court, Bazille und Legros neu entdeckten. Besonders aber Chasserieau, Daumier und den »italienischen« Corot, der den sogenannten »Trouillebertschen« Corot fast zum Fumisten machte. Zu einer solchen Zeit ist besonders lehrreich eine Kunstausstellung zu sehen, welche alles Starke vereinigt, was ein ganzes Volk von den Anfängen seiner Kunst bis auf unsere Tage geschaffen. Denn die zwei Jahrhunderte, welche auf der russischen Ausstellung dargestellt sind, kann man seine ganze Kunstgeschichte nennen.

* * *

Kunst und Kultur erhielt Rußland aus Byzanz. Architektur, Mosaiken, Wandmalereien, Email und Miniatur — alles brachten die Griechen nach Rußland und überschwemmten im Laufe von drei Jahrhunderten (10.—13.) alle größeren russischen Städte. Die versteinerten Traditionen der griechischen Kirche fesselten auf lange Zeit die Freiheit, ohne die keine Kunst denkbar ist; weniger in der Architektur als in der Malerei. Denn der in diesem waldreichen Lande fremde Stein, das Hauptbaumaterial der Griechen, mußte bald dem Holze weichen. Das führte unwillkürlich zu neuen architektonischen Formen. Die nordischen Kirchen, Holzkirchen, das ist das höchste, was die altrussische Kunst geschaffen. Es sind wahre Märchen, erstarrt inmitten sonderbarer, schwarzer, gleichsam verzauberter Wälder[1]). Die Malerei war in einer weniger glücklichen Lage. Von Skulptur schon gar nicht zu reden. Die Traditionen duldeten sie nicht in der Kirche. Es existierten mehrere Malschulen, welche sich eigentlich nur wenig voneinander unterschieden und ohne Ende die byzantinischen Motive wiederholten. Erst im Anfang des 15. Jahrhunderts versucht *Andrei Rubliov* neue Elemente in den hoffnungslosen Byzantinismus zu legen. Seine vor kurzem unter einer Stuckschicht in der Kathedrale des Sergi-Troizki-Klosters entdeckten Fresken zeugen von einer reichen Erfindungsgabe, feinem dekorativen Gefühl und seltenem Farbentalent. Mit Iwan III., der Rußland ein für allemal von der Zwangsherrschaft der Tartaren befreite, beginnt sich auch in der Kunst ein frischerer Geist fühlbar zu machen. Das hatte hauptsächlich seinen Grund in der Anwesenheit zahlreicher ausländischer Künstler, welche vom Zaren aus Italien und anderen Ländern berufen wurden. In Moskau sehen wir am Ende des 17. Jahrhunderts einen Meister, der sich schon vollkommen vom byzantinischen Joche befreit. Das war *Simon Uschakov*. Seine religiösen Kompositionen sind nicht mehr durch Fasten und Beten inspiriert, man fühlt in ihnen einen Menschen, der mit allen Fibern am Leben hängt. Ein neuer Mensch, der Bahnbrecher eines neuen Geschlechts. In dieselbe Zeit gehören die kolossalen Wandmalereien in den Jaroslawschen Kirchen. Der künstlerische Flug dieser Werke ist so hoch, sie sind so phantasievoll erfunden, daß sie wohl manchen Fresken des italienischen Trecento, verschiedenen »Trionfi della morte« an die Seite gestellt werden dürfen. Das immer öfter bemerkbare Streben nach Neuerungen rief in den reaktionären Kreisen eine starke Gegenbewegung hervor. Diese Streitfragen gaben Anlaß zur Berufung ganzer Konzile[2]). Doch der Bannfluch der Konzile konnte dem Lauf der Ereignisse kein Halt gebieten. Uschakov war nicht mehr allein. Eine andere Zeit schien anzubrechen.

Peter der Große (1668—1725) fand den Boden

---

1) Der Schreiber dieser Zeilen machte vor einigen Jahren eine Reise längs der Suchona, Dwina, Mesenj und den Ufern des nördlichen Eismeeres. Ungefähr 3000 Werst per Boot und ebensoviel per Achse. Es gelang ihm, viele Zeichnungen und Photographien nach diesen Kirchen aufzunehmen. Und es war höchste Zeit, da alles dies durch Feuerschäden, Erdrutsche und Alterschwäche von Tag zu Tag seinem Ende entgegengeht.

2) So die berühmten Philippiken des Diak Wiskowaty auf dem Konzil von 1554. Auch lag in diesem zähen Kampf gegen die neuen Heiligenbilder eine der Haupttriebfedern des Schismas (»Raskol«), welches sich unter dem Patriarchen Nikon im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts vollzog.

[illegible] Reformen schon vorbereitet. Eine der erfolgreichsten Taten dieses kraftvollsten der Souveräne war der Entschluß, eine Anzahl junger Leute nach Westeuropa zu schicken und dort Künste, Wissenschaften und Handwerke zu erlernen. Von den Malern waren Nikitin und Matwejev die stärksten. Als sie ins Ausland gingen, waren sie in der Kunst keine Neulinge mehr. In bezug auf *Iwan Nikitin* (1688—1741) schrieb Peter der Zarin Katharina, welche damals in Berlin weilte, »sie solle Nikitins Reise unterbrechen und der König möge ihm befehlen, seine Person abzumalen und wen er sonst noch für nötig erachte, damit man wisse, daß es auch im russischen Volke tüchtige Meister gäbe.« Nikitin arbeitete unter Anleitung Tomaso Redis[1]) in Florenz und später bei Largillière in Paris. In den zwanziger Jahren kehrte er nach Rußland zurück, wo er viel Arbeit erhielt. Unter anderem malte er das Porträt Peters auf dem Sterbebett (1725). Sehr interessant ist auch ein anderes Werk von ihm, einen kleinrussischen Hetman darstellend. Dieses, langezeit fälschlich als Porträt Masepas bezeichnete Bild ist vorzüglich in seiner Charakteristik des düsteren kalten, wohl grausamen und habgierigen Mannes, welches sonderbar mit dem dritten bekannten Werke Nikitins, dem eleganten Porträt des jungen schönen Baron Sergei Stroganov kontrastiert. Im Jahre 1736 ging Nikitin wegen Teilnahme an einer Verschwörung, nach einer Knutenstrafe, in die Verbannung nach Sibirien, wo er auch bald darauf starb. Sein Gefährte *Andrej Matwejev* (1701—1739) reiste zusammen mit ihm im Jahre 1716 ins Ausland ab, begab sich aber nicht nach Italien, sondern nach Holland, wo er ein Schüler Carel de Moors[2]) und De Wits[3]) wurde. Sein Selbstporträt mit seiner Frau gehört zu den wenigen Werken dieses Meisters, welche sich bis auf unsere Zeit erhalten haben. Neben den ins Ausland gesandten Malern dürfen wir nicht einige vorzügliche Graveure und den talentvollen Architekten *Semzov* vergessen, welche Wissen und Können aus Westeuropa in ihr Vaterland brachten. Doch an diesen Sendungen ins Ausland ließ Peter es sich nicht genügen. Während seiner Europareise im Jahre 1716 schlug er dem Gascogner Louis Caravaque[4]) vor, in seine Dienste zu treten. Bald sehen wir ihn in Petersburg als eine der ersten Autoritäten in den Sachen der Kunst. Er malte viele Porträts, unter ihnen ein vorzügliches Doppelbildnis der beiden Töchter Peters in jugendlichem Alter. Außerdem prüfte er die aus dem Auslande zurückkehrenden jungen Künstler. Auf derselben obenerwähnten Europareise lernte Peter den älteren Rastrelli[5]), einen vorzüglichen Bildhauer, kennen und bewog ihn, nach Rußland zu ziehen. Im Jahre 1757 gründete die Kaiserin Elisabeth in Petersburg eine Akademie der Künste und berief eine Anzahl hervorragender Künstler nach Rußland: Tocqué[1]), Lagrenée[2]), Le Lorrain[3]), Leprince[4]) aus Frankreich, Rotari[5]) und Torelli[6]) aus Italien und Ericksen[7]) aus Dänemark. Außerdem wäre noch von den minderbedeutenden der Bildhauer Gillet[8]), der Porträtist Lüders[9]) und der Zeichner und Graveur Moreau[10]) zu nennen.

Unter Katharina II. scheint sich der künstlerische Geist des russischen Hofes noch zu steigern. Ein ganzes Heer glänzender Namen verherrlicht die Regierung dieser deutschen Prinzessin, welche es verstand, die allerrussischste Kaiserin zu werden. Hier nur die bedeutendsten: Falconet[11]), der eins der besten Reiterstandbilder nach Donatellos Gattamelata und Verocchios Colleoni — das Denkmal Peters des Großen schuf. Den Kopf desselben modellierte Marie-Anne Collot[12]), eine hochbegabte Natur, die uns noch eine ganze Anzahl reizvoller Skulpturen hinterließ, unter ihnen die Büste Pauls I. und seiner Gemahlin. Ferner Roslin[13]), der geniale Schwede, in dessen Porträt der Kaiserin Maria Feodorowna so vieles an die Raphael Mengssche Perle im Louvre, jenes distinguierte Bildnis der Prinzessin Maria von Sachsen, später Königin von Spanien mahnt. Nur scheint das Roslinsche Werk noch größer und dekorativer empfunden. Hier wäre noch der virtuose Lampi[14]) sen., ein glänzendes, doch oberflächliches Talent zu nennen. Gleichzeitig arbeiteten in Petersburg solche bedeutenden Baumeister, wie der jüngere Rastrelli[15]), Guarenghi[16]),

1) 1665—1726, Schüler Carlo Marattas und Balestras.

2) 1656—1738. Schüler von Gerard Dow und Mieris.

3) 1695—1754. Schüler von Spiers.

4) Gest. 1754, Schlachten- und Bildnismaler.

5) Carlo Bartholomeo Rastrelli, starb in Petersburg 1744.

1) Louis Tocqué, berühmter französischer Porträtist (1695—1772), lebte in Petersburg 1757—1759.

2) Louis Jean François Lagrenée (1724—1803). 1760 bis 1762 Direktor der Petersburger Akademie. Malte viele Bilder und Porträts in Petersburg.

3) Der erste Professor der Malschule an der Petersburger Akademie.

4) Jean Baptiste Leprince (1734—1781). In Rußland 1758—1762.

5) Conte Pietro Rotari (1707—1762). In Petersburg 1757, starb daselbst.

6) Stephano Torelli (1712—1780). In Petersburg 1758. Starb daselbst. Professor der Akademie seit 1763.

7) Vigilius Ericksen, dänischer Maler, in Petersburg seit 1757. Starb daselbst 1772.

8) Nicolas Gillet (1708—1791). Der erste Professor der Skulptur an der Akademie. In Petersburg 1759—1778.

9) Sachse.

10) Jean Michel Moreau (1741—1814). Seit 1758 Gehilfe Le Lorrains in der Akademie.

11) Maurice Etienne Falconet, Bildh., geb. 1716 zu Vevey, † 1791 zu Paris, 1766—1778 in Petersburg.

12) 1748—1821. Schülerin und später Schwiegertochter Falconets.

13) Alexander Roslin, 1710—1793. Arbeitete viel in Paris, hauptsächlich aber in Stockholm und seit 1777 in Petersburg.

14) Giovanni Batista Lampi, 1751—1830.

15) Rastrelli. Conto Carlo, † 1771, russischer Oberhofbaumeister. Als seine Hauptwerke nennt man das neue Schloß zu Sarskoe-Selo, den Neubau von Peterhof, das Winterpalais.

16) Guarenghi, Giacomo, Maler und Architekt, geb. 1744 zu Bergamo, gest. 1817 zu Petersburg. Als Maler Schüler von R. Mengs, als Architekt von Pozzi. Petersburger Bauten von ihm das Theater der Eremitage, die Gemäldegalerie, Bank und Börse.

D. LEWIZKI. NATALIE BORSTSCHOV, STIFTFRÄULEIN DES SMOLNYKLOSTERS. Im Besitz S. M. des Kaisers von Rußland

I. NIKITIN. KLEINRUSSISCHER HETMAN
Museum in der Akademie der Künste, St. Petersburg

SILV. STSCHEDRIN. NEAPEL
Museum der Akademie der Künste, St. Petersburg

[illegible], Cameron[2]), Brenna[3]) und zum Schluß der [illegible] zauberischer Dekorationen Conzago[4]).

Selbstverständlich mußte dieses künstlerische Europa, welches an den Hof der nordischen Herrscherinnen übersiedelte und ihn mit Wellen künstlerischer Produktion überflutete, die tiefsten Spuren in der russischen Kunst hinterlassen. In den Traditionen dieser besten Westeuropäer wird ein ganzes junges Geschlecht erzogen und schon die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist durch eine Reihe Namen charakterisiert, auf die Rußland wohl das Recht hat, stolz zu sein. Besonders, da die besten dieser Künstler gar keine blinden Nachahmer und Kopisten der Ausländer waren. Vor allem *Feodor Rokotov* (1780—1812). Er war einer der ersten einheimischen Professoren der Petersburger Akademie. Von seinem Lehrer, dem Grafen Rotari, hatte er die Eleganz und Zartheit des Pinsels, welche er übrigens manchmal mißbrauchte. Er liebte die lockende Verschwommenheit der Konturen und den Farbenschmelz jugendlicher Frauenköpfe; daher verfiel er bisweilen in eine allzugroße Weichheit der Form und gewisse Verwischtheit der Töne. Dennoch machen ihn sein saftiges Malen und seine exquisite Farbengourmandise zu einem der liebenswürdigsten rein malerischen Talente seiner Epoche. Bekanntlich saß ihm die Kaiserin für mehrere Porträts, die sie selbst als die allerähnlichsten bezeichnete. Vorzüglich sind noch die Porträts des Fürsten Orlov und zwei Jugendbildnisse Pauls I. Besonders das etwas später entstandene, mit der schönen Kopfbewegung, den satten, tiefen Farben und der flüssigen, dabei aber schlicht präzisierten Malweise. *Michael Schibanov* ist der zweite bedeutende Porträtist. Er war Leibeigener Potiomkins und ist es bis zu seinem Tode geblieben. Weder sein Geburts- noch Todesjahr sind festgestellt. Man kennt nur wenige seiner Malereien, die von großer und eigenartiger Begabung zeugen. Sein Bildnis Katharina II. im Reiseanzug ist in Kiew 1787 gemalt, während der Reise der Kaiserin in ihre neueroberten Gebiete im Süden Rußlands.

Die imposanteste Erscheinung jedoch des 18. Jahrhunderts ist *Dmitri Lewizki* (1735—1822). Anfangs lernte er bei seinem Vater, einem Kiewer Priester, und kam verhältnismäßig spät nach Petersburg, wo er unter Anleitung *Antropovs*[5]) arbeitete. Zweifellos sah er hier Bilder verschiedener ausländischer Maler, von denen Tocqué vielleicht den tiefsten Eindruck auf ihn machte. Trotzdem ist doch seine künstlerische Physiognomie eine so eigenartige, daß wir vergeblich in der europäischen Kunst einen ihm nahestehenden Künstler suchen werden. Sein Porträtzyklus, welcher die Pensionärinnen des adligen Smolny-Stifts darstellt, gehört zu den Gipfeln der Porträtkunst überhaupt. Sogar in Paris, wo das Louvre von Meisterbildnissen dieser königlichen Epoche strotzt, neben Rigaud, Largilière und Tocqué behauptet Lewizki siegreich seinen Platz. Er hat nicht die eiserne Hand Rigauds, auch nicht die tolle Gewandtheit eines Reynolds, Raeburn oder Romney, nicht die matte gezierte Eleganz eines Gainsborough. Er scheint einfach und naiv wie ein Kind, offen und ohne Falsch wie ein Jüngling, der plötzlich aus der Kleinstadt in den Trubel der Residenz versetzt ist. Doch dieser Jüngling hegte eine heiße Liebe zur Natur und Schönheit, er liebte auch sein Handwerk und hat niemals mit seinem Können gespielt, wie es die späteren Engländer oft getan. Darum sind auch die Porträts dieser Stiftsfräulein von einem solchen rührenden Reiz durchwoben. Keine einzige Schönheit, die meisten sind eher häßlich, und dennoch welch unwiderstehlicher Charme. Im Jahre 1788 kam der Italiener Lampi nach Petersburg; hier hatte er berauschenden Erfolg: Katharina II. bewilligte ihm acht Sitzungen zu einem Porträt. Im Laufe seines sechsjährigen Petersburger Aufenthaltes wurde er mit Aufträgen überschüttet und drängte zeitweise alle seine Kollegen in den Hintergrund. Die glänzende, doch hohle Kunst dieses verwöhnten Lieblings der Wiener und Petersburger Gesellschaft brachte den unglücklichen Lewizki vollkommen aus dem Gleise. Er wollte Lampi mit dessen eigenen Waffen besiegen und begann ihn nachzuahmen. Dies hatte aber die traurigsten Folgen: es war für ihn der Anfang einer steten Dekadenz, die er nie mehr aufzuhalten vermochte.

Der bedeutendste von Lewizkis Schülern war *Wladimir Borowikovski* (1758—1820). Er war ebenso wie sein Lehrer — Kleinrusse. Nach Rokotov, Schibanov und Lewizki — der vierte große Bildnismaler. Von Lewizki ging er ins Atelier des älteren Lampi[1]) über. Trotzdem blieb er vollkommen selbständig und hat weder in der Technik noch in der Farbe oder Komposition die geringste Ähnlichkeit mit irgendeinem seiner Lehrer. Vorzüglich gelangen ihm große Repräsentationsporträts in Sammet und Seide gekleideter, mit Orden geschmückter Würdenträger. So das bekannte Bildnis des Fürsten Kurakin. Vielleicht noch besser gelangen ihm zarte Porträts schwärmerischer Frauen, bei denen er leider zuweilen in eine etwas süßliche Sentimentalität verfiel.

Von seinen Zeitgenossen sind noch *Nikolaj Argunov*[2]), *Stepan Stschukin*[3]), der Maler des unerbittlich realistischen Porträts Pauls I. mit dem Krückstock, und endlich *Peter Droshin*[4]) mit seinem Porträt der Familie Antropov zu erwähnen.

Die schlichten aber dekorativ gehaltenen Landschaften *Semion Stschedrins*[5]), des Malers Peterhofer Fontänen, *Fiodor Alexejevs*[6]), des Sängers weiter

---

1) Antonio Rinaldi aus Rom, gest. um 1780.

2) Charles Cameron, geb. 1772. Berühmt sind seine jonische Kolonnade mit dem hängenden Garten zu Zarskoje Selo.

3) Brenna, Kais. Hofarchitekt, baute 1801 die K. Bibliothek in das kleine Theater um, voll. 1802 die Isaakskirche.

4) In Rußland 1794—1804. Starb 1831.

5) Alexej Antropov, 1716—1795, Maler am Synod.

---

1) Giovanni Batista Lampi (1775—1837) Sohn kam mit seinem Vater nach Petersburg, wo er nach Abreise des Vaters noch sieben Jahre blieb, und dessen Erfolg erbte.

2) Geb. 1771, starb nach 1829.

3) 1758—1825, Schüler Lewizkis.

4) 1745—1805.

5) 1745—1804, Schüler der Petersburger Akademie und Casanovas in Paris.

6) 1753—1824. Schüler der Petersburger Akademie und von Moretti und Gaspari in Venedig.

W. BOROWIKOVSKI. SENATOR KUSCHNIKOV
Im Besitz des Grafen M. Cassini, St. Petersburg

F. ROKOTOV. PAUL I.
Winterpalais, Galerie Romanov, St. Petersburg

K. BRÜLLOV. GRÄFIN SAMOILOV MIT TOCHTER
Im Besitz von Baron Günzburg, Kiew

O. KIPRENSKI. SELBSTPORTRÄT
Im Besitz des Herrn E. Schwarz, St. Petersburg

Newaperspektiven, *Alexej Belskis*[1]) und *Michael Swanovs*[2]) sind das wenige, was auf diesem Gebiet geleistet wurde.

Aus der Zahl der Bildhauer sind *Fedor Schubin*[3]), *Michael Koslovski*[4]) und *Feodosi Stschedrin*[5]) hervorzuheben. Das Meisterstück des letzteren ist seine grandiose Büste Pauls I., wohl das ähnlichste Porträt des unglückseligen Herrschers. Kurz vor seinem Tode entstanden, offenbart es einen für das 18. Jahrhundert ungewöhnlich grausamen Realismus und ein schonungsloses psychologisches Eindringen. Man spürt den ganzen eisigen Schauer, mit dem diese rätselhafte Gestalt an der Schwelle des 19. Jahrhunderts umhüllt war. Hier ist alles: die Unmenschlichkeit eines Menschen, sein Größenwahn, sein drohendes Verhängnis, etwas Klägliches und Schreckliches zugleich. Welch furchtbare Umwandlung aus dem reizvollen Rokotovschen Jüngling in die verzerrt-komische Maske des Stschukinschen Porträts und endlich in diese todtraurige tragische Larve bei Stschedrin.

Vielleicht noch erschöpfender als in Malerei und Skulptur fand der Geist der Zeit seinen Ausdruck in den Werken der Architektur. *Kokorinov*[6]) schuf das grandiose Gebäude der Petersburger Kunstakademie, *Woronichin*[7]) die Kazansche Kathedrale; *Bashenov* endlich das düstere Schloß Pauls I. und das königlich angelegte Rumianzevmuseum in Moskau[8]).

Bei dem Ausbruch der französischen Revolution tragen die Kunsthistoriker gewöhnlich das 18. Jahrhundert zu Grabe und registrieren eine neue Epoche, den Neoklassizismus; dann folgt die Romantik, dann der Realismus usw. Sind diese Rubriken wirklich so unverrückbar; schrieb nicht während der Blütezeit des sprudelnden Rokoko Winckelmann seine Apologien des Klassizismus, und noch früher sein Vorgänger Graf Caylus? Baute der geniale Soufflot nicht schon während der Regierung Ludwigs XV. an dem Pariser Pantheon, welches kaum von den klassischen Gebäuden des ersten Kaiserreiches zu unterscheiden ist? Durch die Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts zieht sich, wie ein roter Faden, das Erbteil des ewigen Roms und verbindet trotz aller Bernini, Meissoniers und den Zeitgenossen Watteaus alle diese Epochen viel fester als man es sonst annimmt. Dieselben Leute, welche für Katharina II. in Petersburg und Moskau bauten, schufen ihre Architekturen später für Paul I. und dann für Alexander I.

1) 1730—1796, Schüler von Peresinotti.

2) 1748—1823, Landschafts- und Schlachtenmaler, Schüler der Petersburger Akademie, Leprinces in Paris und Jakob Hackerts zu Rom.

3) 1740—1805.

4) 1753—1802.

5) 1751—1825, Schüler Petersburger Akademie und d'Allegrains in Paris.

6) Akademiedirektor.

7) 1759—1814.

8) Seine Rolle beim Bau des Paul-Palais ist nicht mit Sicherheit festgestellt. Jedenfalls waren die ersten Entwürfe von ihm und nicht von dem Italiener Brenna, der den Bau zu Ende führte.

Kraft einer natürlichen Reaktion mußte nach einer Epoche der ornamentalen Überladung eine größere Einfachheit des Schmuckes eintreten. Die geschwungenen, ausladenden Formen verschwinden, die ornamentale Ausschmückung wird sparsamer angewandt, jedoch mit großem künstlerischem Takt. Keinesfalls kann aber von einem Verfall der Architektur die Rede sein, eher war es eine Wandlung. Es entstand eine Reihe von Bauten großen Stils: die Admiralität von *Sacharov*, die Börse von *Tomon*, der Doppelbogen des Generalstabes, das heutige Museum Alexanders III. und das Alexandratheater von *Rossi*, ferner die Moskauer Universität, das Eremitagemuseum und eine Anzahl von Privathäusern. Zugleich entwickelte sich auch die architektonische Skulptur, als deren Vertreter wir *Terebenev, Pimenov* und andere sehen.

Auch die Bildnismalerei verkümmerte nicht, sondern nahm nur andere Formen an. Eine Zeit, welche Kiprenski und Brüllov ihre Söhne nennt, bedeutet gewiß keinen Verfall. Der temperamentvolle *Orest Kiprenski*[1]) gibt in seinen Porträts der Malerei des rasenden Gericault nichts nach. Besonders kraftvoll ist das Bildnis seines Vaters, das mit einer Rubensschen Wucht heruntergemalt ist, auch das vollkommen anders konzipierte Bildnis des bekannten Partisans aus dem Jahre 1812 Denis Dawydov in Husarenuniform[2]). Kiprenski war ein unruhiger Geist und strebte sein lebelang nach neuen künstlerischen Problemen, darum sind seine Werke einander so gänzlich unähnlich. Wenn das Porträt seines Vaters an Rubens mahnt, sein Dawydov an Gericault, so läßt sein stark von einer Seite beleuchtetes Selbstporträt unwillkürlich ans Rembrandtsche Helldunkel denken.

Was Lewizki fürs 18. Jahrhundert bedeutet, ist im 19. *Karl Brüllov*[3]). Seine letzten Porträts, jenes tollkühne Bildnis eines Mädchens auf sich bäumendem Rappen, oder die verschiedenen immer sehr bildmäßigen Porträts der Gräfin Samojlov, gehören zum höchsten, was die neuere russische Kunst überhaupt geschaffen. Er bedurfte eines titanischen Könnens, um sich solche Probleme zu setzen und sie so spielend zu lösen. Was für Kenntnisse, was für einen Reichtum an Erfahrung dieser Mensch in sich barg, ist auch an seinen Aquarellen zu sehen. Wohl das hervorragendste ist das Doppelbild des Ehepaares Olenin irgendwo in Rom zwischen alten Ruinen. Ein Ingres hätte es zeichnen können. Nur war Brüllov freier und auch malerischer. Sein höchstes Können zeigte er jedoch in einem Kolossalgemälde, seinem berühmten »Untergang Pompejis«, welches er als Pensionär der Kunstakademie malte. Viele möchten in dieser gigantischen Kraftanstrengung nur eine banale Illustration zu verschiedenen damals kursierenden Gedichten dieses Inhalts sehen. Ob mit

1) Sohn eines Leibeigenen (1783—1836), Schüler der Petersburger Akademie, arbeitete zuletzt in Rom, wo er das Scharfe seiner Individualität fast gänzlich verlor.

2) Beide im Museum Alexanders III.

3) 1799—1852. Schüler seines Vaters und der Petersburger Akademie.

A. BENOIS. ITALIENISCHE KOMÖDIE. — LE BILLET DOUX
Im Besitz des Herrn J. Morosov, Moskau

A. BENOIS. ITALIENISCHE KOMÖDIE. — POLICHINELLE INDISCRET
Im Besitz des Herrn W. Hirschmann, Moskau

[illegible] Wenn wir heuer die Bologneser goutieren, so [illegible] vollkommen unverständlich, wie man dieses [illegible] einer solchen geradezu diabolischen Kühnheit und einer so spielenden Leichtigkeit entstandene Werk nicht schätzen kann. Ich ziehe die Brüllovschen Porträts seinen Bildern vor; doch während den Bildnismaler Ingres ein Abgrund vom langweiligen und kalten Historienmaler trennt, so ist zwischen Brüllovscher Bildnis- und Historienmalerei ganz und gar kein Abgrund[1]). Sein Zeitgenosse *Fiodor Bruni*[2]), ohne Zweifel weniger begabt als Brüllov in rein malerischer Beziehung, malte außer einer riesigen technisch vorwurfsfreien, doch temperamentlosen Leinwand »Die eherne Schlange« einige ganz vorzügliche religiöse Kompositionen für die Isaakskathedrale; in ihrem tiefen Ernst und mystischer Durchdrungenheit läßt sich eine gewisse Seelenverwandtschaft mit den Nazarenern fühlen, nur ist er ihnen als Maler weit überlegen. Sein Porträt der Fürstin Wolkonski, in seinen sonderbaren, an die venezianischen Stimmungen der Spätrenaissance anklingenden Farben, zeigt ihn als feinsinnigen Bildnismaler.

Ein Abgrund verschiedener Weltanschauungen und Begabungen gähnt zwischen Brüllov und seinem gewaltigen Zeitgenossen *Alexander Iwanov*[3]). Es scheint unbegreiflich, daß diese beiden zu gleicher Zeit in Rom arbeiteten. Beide an riesigen Bildern. So verschieden sie selbst sind, so verschieden ist ihr Werk. Im selben Maße wie Brüllov der Liebling des Schicksals, war Ivanow sein Stiefkind. Das Leben Brüllovs war ein ununterbrochener Siegeszug[4]) — das Leben Iwanovs eine endlose Flut von Enttäuschungen. Brüllov gelang alles mit spielender Leichtigkeit, — Iwanov im Gegenteil kostete jedes Problem blutigen Schweiß. Für Brüllov existierten keine wühlenden und nagenden Zweifel, welche so viele der größten Söhne Rußlands quälten: Gogol, Dostojevski, Tolstoi. Die Natur hatte ihm ein Talent gegeben ähnlich dem blendenden Brillantfeuerwerk Rubensschen Genies und es wäre ungerecht, wollten wir ihm eben diese, seine stärkste Seite zum Vorwurf machen. Ivanow gehörte einem anderen Schlage Menschen an. Er konnte wie Dostojevski und Tolstoi nicht an der Oberfläche dieses Meeres ungelöster Fragen bleiben. Unwiderstehlich zog es ihn tiefer und tiefer. Oft schien er dem Untergange nahe. Ein fanatisch religiöser Mensch, machte er die Bekanntschaft von David Strauß und nun begann seine Jeremiade. Er konnte sein mächtig geplantes Werk »Christi Erscheinung« nicht zu Ende führen. Nur an der Neige seines Lebens fing in dem Chaos, der ihn umgab, sich eine künstlerische Lösung seiner religiösen Probleme zu formen an, erst damals, als er die Zweifel, welche Strauß in ihm geweckt, durchlebt und er sich zu einer neuen verklärten Weltanschauung durchgerungen. Die besten Dokumente dafür sind seine Skizzen zu den Fresken eines riesigen Tempels, welcher die letzte Zeit das Ziel seiner heißen Wünsche war und nie zur Ausführung gelangte. Diese Skizzen sind so sonderbar modern empfunden, daß sie das Ansehen haben, als seien sie erst heute oder gestern entstanden. Gänzlich unerwartet sind die chaldäisch-assyrischen Stimmungen, welche diese Werke durchwehen. In Europa kam man erst in den achtziger Jahren zu ähnlichen Motiven. Was für feenhafte, wundervolle Träume dieser einsame Riese haben mußte, um solch ein Werk zu schaffen. Vielleicht noch überraschender sind seine — mag es noch so sonderbar klingen — »Pleinairstudien« nach nackten Modellen. Beim Anblick dieser grellblauen Schatten, dieser Rosa- und Lilatöne auf den Körpern drängt sich unwillkürlich die Frage auf, wie ein Mensch in den zwanziger und dreißiger Jahren solche Farben sehen konnte. Auf der allermodernsten Ausstellung, neben den Bildern der wildesten Impressionisten, würden sie nicht ihre Schärfe und Frische verlieren[1]).

Unterdessen fuhren einige überlebende Künstler des 18. Jahrhunderts und ihre Schüler fort, Bildnisse zu malen so, wie man es von altersher gewohnt war. Sammet und Seide verschwanden allmählich, Jabot, Fichu und gepuderte Perücken wichen anderen einfachen Moden. Selbstverständlich wurden auch die Porträts mit der Zeit weniger prächtig und reich. Dafür aber erschien in ihnen ein neues Element: sie wurden lieblich und zart, von einer leicht-languissanten Grazie durchdrungen. Das was bisher nur Lewizki in seinen Stiftsfräulein auszudrücken verstanden, dies pikante Gemisch von Sentimentalität und versteckter Koketterie, von Naivität und leichter, kaum merkbarer Verderbtheit — alles dies wird jetzt gang und gebe bei den Künstlern dieses russischen Biedermeiertums der Zeit Alexanders I. Auch bei Kiprenski fühlen wir zuweilen diese Stimmung, so in dem reizenden Kniestück einer Dame in gelbem buntgesticktem Schal und Häubchen. Mehr noch bei *Alexander Warneck*[2]), einem anspruchslosen und angenehmen Maler. Es gab noch viele Porträtisten, die wenig konnten, dennoch sympathische Erscheinungen waren in ihren offenen, zarteinfachen und naiven Gefühlen. Oft auch vollkommene Dilettanten, welche es liebten, mit Pinsel und Stift zu spielen und nur auf diese Weise ihren Gefühlen Ausdruck zu geben vermochten. So entstand im Verborgenen

1) Dieser öffnete sich erst später, als Brüllov sein letztes Werk, die öde »Eroberung Pskovs« malte. Interessant, daß gerade dieser schwächste seiner Werke zum Ideal all der Epigonen des Historienkomponierens wurde: der Flawizkis, Wenigs, K. Makowski u. a.

2) 1800–1875.

3) 1806—1858. Schüler seines Vaters.

4) Wie groß der Erfolg dieses genialen Jünglings in Rom war, sieht man aus den Ovationen, die ihm zuteil wurden: eine Volksmenge erwartete ihn früh morgens an der Tür seines Ateliers und bei seinem Erscheinen im Theater hob sich alt und jung von den Plätzen.

1) Die letzten dieser Studien sind in der Galerie M. Botkin in Petersburg, minderwertigere in der Tretiakovschen Galerie und dem Rumianzevschen Museum; im letzteren auch sein großes Bild und sämtliche religiöse Skizzen.

2) 1782–1843. Schüler Lewizkis und Stschukins.

manch intimes feinsinniges Werkchen. Darum wohl stehen sie uns oft so nahe. Sie haben für uns den eigenen Reiz alter großmütterlicher Stammbücher mit den rührenden Widmungen und Gedichten, mit naiven, aber liebevollen Zeichnungen, wo wohl auch dann und wann eine Modeberühmtheit ihren Autographen hinterließ. Dieselben Gefühle hegen wir auch für eine Anzahl Künstler, welche auf kleinen Leinewanden das malten, was unsere Großmütter in ihre Stammbücher zeichneten. Meistens Interieurs und was sich in ihnen abspielte. Kleine nette Szenen des Alltagslebens, oft auch ländliche Sujets. In dieser Zeit lebte und arbeitete ein bescheidener Künstler, welcher es verstanden hatte, aus diesem Zauberkreis des Dilettantismus einen Schritt in die wirkliche Kunst zu machen. *Alexej Wenezianov*[1]), ein Schüler Borowikowskis, mit keinem hervorragenden Talent begabt, war weder ein glänzender Kolorist, noch ein guter Zeichner. Dafür liebte er die Natur über alles und malte sie so gut er konnte. In seinen letzten Werken, die er peinlich nach der Natur malte, fühlt man seine schlichte und kristallklare Seele. Meistens sind es Szenen aus dem Dorfleben, zwar nicht ohne ein leicht rustikales Gepräge, das uns heute etwas geziert und wenig überzeugend scheint; doch liegt dies wohl eher an der Epoche, als am Künstler selbst. Venezianov wird zuweilen der Gründer der realistischen Schule genannt. Wohl mit Unrecht. »Getreu nach der Natur« wurde lange vor ihm[2]) und auch zu seiner Zeit gemalt, doch gehört das Schlagwort »Realismus« einem viel späteren Geschlechte an, welches jeder Geziertheit Feind, eher in das Gegenteil, eine offene Brutalität, verfiel.

Gleichzeitig mit Wenezianov arbeitetete noch eine ganze Anzahl ebenso bescheidener und fleißiger Künstler, oder auch Amateure. Sie malten Enfiladen bunt tapezierter Zimmer, Musselinfigürchen junger Mädchen am Spinet, auf dem altmodischen Rotholzdivan plaudernde Herren in farbigen Schlafröcken, mit langen Pfeifen im Munde. Jedes kleine Detail genau abgemalt, oft nicht ohne malerischen Reiz. So gelangen manchen der Wenezianov-Schüler köstliche kleine Bilder, besonders *Tyranov* und *Selenzov*[3]). Ein anderer Schüler Wenezianovs *Sergej Sarianko*[4]) verstand es, die etwas dilettantische Malweise der Wenezianov-Schule mit soliderem malerischen Können zu vereinigen. Ein sehr sympathischer Künstler war noch Graf *Feodor Tolstoi*, ein Zeitgenosse Wenezianovs, Bildhauer, Medailleur und Maler vorzüglicher Interieurs.

So ein Amateur war anfangs auch *Paul Fedotov*[5]), dieser russische Hogarth. Noch als Offizier zeichnete er Szenen aus dem Kasernenleben, dem Kleinbürgertum, der niederen Bureaukratie. Ohne jegliche moralische Hintergedanken malte und zeichnete er einfach, was er sah. Er sah aber dieses graue Alltagsleben mit wahren Künstleraugen, seine Kunst liebte er über alles, ihretwegen hungerte er und lebte in den unmöglichsten Spelunken. Ein vollkommener Autodidakt, arbeitete er Tag und Nacht und brachte sein technisches Können so weit, daß einige Details seiner Bilder wohl eines Mieris wert sind. Später, gleichzeitig mit Gogol, begann eine Neigung zur Moralpredigt sich in seinen Arbeiten zu zeigen. Doch liebte er seine Kunst an und für sich zu sehr, um sie vollständig der Propaganda moralischer Ideen zu opfern. Eine neue Generation griff diese Moralpredigt auf, verstand aber nicht in den Grenzen der Kunst zu bleiben. Bald war vom Schönheitskultus nichts mehr übrig: alles war schlecht gezeichnete und gemalte Publizistik.

Der Anfang dieser Epoche fällt mit den Reformen der sechziger Jahre zusammen. Sie waren schon jahrzehntelang vorbereitet durch eine Reihe Schriftsteller, welche den Orkan der europäischen Revolutionen miterlebt. Die Ideen Proudhons fanden Widerhall in Rußland, wurden aber einseitig und geradezu barbarisch angewandt. Der Kunst wurde jede selbständige Rolle geraubt und man kam so weit zu behaupten, daß sie nur eine jüngere Schwester der Literatur sei. In Wirklichkeit war sie nur ein armer Bastard. Der talentvolle Kritiker Pissarev, der Spitzführer dieser kunstfeindlichen Bewegung, schuf ein geflügeltes Wort, das wohl am stärksten ihr Verhältnis zur Kunst ausdrückte: »Ein Grütztopf ist mehr wert als die Sixtinische Madonna«. Gedenke man auch des Mannes, der 1848 in Dresden vorschlug, die Sixtinische Madonna auf den Festungswall zu stellen, um sich gegen die preußischen Kanonen zu schützen. Er dachte, die Preußen würden aus Pietät nicht auf ein solches Kunstwerk schießen. Auch er war ein Russe, ein Genie und ein Barbare zugleich, — Bakunin. Dem wütenden Andrange der publizistisch-revolutionären Ideen konnten die Künstler nicht widerstehen. Sie gaben nach und gingen ins Joch der Reformatoren. Doch nicht nur sie wandten sich von Apoll ab, — auch er verließ sie. Wenn einer von diesen Verirrten seine Blicke von neuem zu ihm kehrte, fand er keine Erhörung. Dabei waren unter ihnen Leute von großer Begabung. Zeitlich der erste von ihnen war *Wassili Ferov*[1]), ein starker herrischer Charakter. Jetzt ist es schon über ein halbes Jahrhundert her, daß er seine ersten Bilder malte; wir haben uns an diesen Verächter der Schönheit gewöhnt und müssen gestehen, daß in vielem, das unter seinen Händen entstand, mehr Kunst ist, als er selbst wohl vermutete. Einige seiner Sittenbilder und Porträts werden ohne Zweifel einen gewissen absoluten Wert behalten und vielleicht noch hoch geschätzt werden. Ein noch größeres Talent war *Wassili Werestschagin*[2]), doch auch er war vom Dämon der Propaganda besessen. Was

1) 1780—1847.
2) So das köstliche Bildchen von *Lossenko* (1737—1773) in der Tretiakovschen Galerie.
3) 1790—1845.
4) 1818—1870.
5) 1816—1852, Gardeoffizier, verließ den Dienst, verfiel durch physische Entbehrungen in Wahnsinn und starb in einer Anstalt für Geisteskranke.

1) 1834—1882.
2) 1842—1904.

[illegible] jungen Jahren durch Naturstudium erwor[illegible], war durch langjährige Bildermacherei einge[illegible]ert. Erst in der Napoleonserie erklangen Farben und rein künstlerische Gedanken, die wieder der Natur abgelauscht schienen [1]). Diese Serie, welche gewöhnlich als sein Verfall bezeichnet wird, ist eher eine Renaissance zu nennen, die sich bei seinen letzten Studien aus Japan noch steigert. Es änderte sich zugleich auch sein Verhältnis zur Moderne. Er hat es mehrfach geäußert, das Streben der Jungen allein nach der Schönheit, der Form und Farbe sei der einzig richtige Weg zur Kunst.

Vielleicht das größte Talent, welches durch die Unkultur einer ganzen Generation in seiner Entwickelung so stark gehindert wurde, ist *Ilja Repin* [2]). Die Natur hatte ihn mit solch einer Begabung versehen, die im 19. Jahrhundert in Rußland nur einem Brüllov und Iwanov zuteil ward. Er war Vater aller, die in den siebziger und achtziger Jahren begannen, sich nach der Natur zu sehnen. Er spielte eine ähnliche Rolle, wie Courbet in Frankreich. Auch er war ein poesieloser Prosaiker. Er liebte nur das Leben und diese Liebe wohl war es, die ihn davor rettete, das Schicksal seiner Kameraden der »Wanderaussteller« [3]) zu teilen. Jetzt scheint uns seine Malerei schwer, roh und langweilig; er gehört für uns schon der Geschichte an. Doch auch für ihn kommen noch bessere Tage. Und vielleicht ist die Zeit nicht mehr weit, da eine Auferstehung des Dramatischen in der Kunst Repin neue Anhänger wirbt. Auch seine Porträts werden wohl noch einmal neu entdeckt; inwiefern — können wir an dem psychologisch-fesselnden Bildnis Mussorgskis ahnen.

Noch einige Namen der »Wanderer«, die schwerlich in Vergessenheit geraten werden: *Nikolai Gay* [4]), ein unruhiger suchender Grübler, der einige in ihrem nackten, schneidenden Realismus, fast verletzend wirkende Episoden aus der heiligen Geschichte und eine Reihe vorzüglicher Bildnisse hinterläßt. Ferner *Viktor Wasnezov* [5]), dessen Bilder, besonders aber Illustrationen aus dem altrussischen Epos eine zahllose Menge Nachahmer erzeugten und dessen religiöse Kompositionen die byzantinische Heiligenmalerei neu aufleben ließen. Vor allem aber *Wassili Surikov* [6]), eine der eigenartigsten, selbständigsten und dabei allerrussischsten Erscheinungen in der Kunst. Alle seine Bilder sind riesigen Formates und stellen Episoden aus der Geschichte Rußlands dar [7]). Trotzdem haben sie nichts mit der landläufigen Historienmalerei zu tun, nichts mit jenen großen theatralischen Inszenierungen, welche nach den Rezepten Coutures, Delaroches und Pilotys kombiniert und kompiliert wurden. Es war kein historisches Genre, was er malte, keine Illustration historischer Anekdoten. Er verstand es, uns in entfernte Epochen zu versetzen, undefinierbare Stimmungen und Nuancen der Vergangenheit zu wecken. Das gelang nur wenigen. So dem rätselvollen Berliner Zwerg, der kraft seiner magischen Kunst die Schatten des alten Fritz und seiner Tafelrunde in Sanssouci aus dem Jenseits zu uns gerufen. Vergleicht man Surikov mit Menzel, diesem Feinschmecker des Rokoko, so scheint er daneben grob und barbarisch, doch unter der rauhen Kruste ist ein unbegreifliches historisches Hellsehen verborgen [1]). Neben Surikov auf demselben Gebiete arbeitete *Alexej Riabuschkin* (1861—1904). Trotz der gefährlichen Nachbarschaft eines solchen Herrn des 17. Jahrhunderts wie Surikov, hatte er es verstanden, sich einen kleinen Winkel zu erobern, den ihm keiner streitig machen kann. Es ist das intime nicht öffentliche Leben des alten Moskau. Seine scharfe Beobachtung fand auch in der Jetztzeit Motive und brachte ein durch sein spezifisches Parfüm sich auszeichnendes Bild — »die Teetrinker« hervor.

Das, was die »Wanderer« mit der Kunst Fedotovs gemacht hatten, dessen Werke noch durch viele Fäden mit der großen Vergangenheit verbunden waren, das taten sie auch mit der Landschaft, — sie vulgarisierten sie. Kitschler gab es nicht unter ihnen, auch nicht Calameschwärmer; zu sehr liebten sie die Wahrheit. Die Prinzipien, welche das 19. Jahrhundert von Alexejev und dem älteren Stschedrin erbte und die in den Bildern des jüngeren *Stschedrin* [2]) eine plötzliche überaus glänzende Renaissance erlebten, glimmten noch in den Jugendwerken *Iwan Aiwasovskis* [3]), der sie mit einigen eigenartigen Turnerschen Elementen zu vereinigen verstand, fort, flackerten noch einmal in den Landschaften *Maxim Worobiovs* [4]) auf und erloschen. In der Tat, Stschedrin sen. war Schüler Casanovas, der letztere Schüler Guardis — so ist Stschedrin jun. der gerade Urenkel des venezianischen Farbenzauberers. Ungeachtet dieser Traditionen ist in seinen römischen und neapolitanischen Werken so viel Originalität, daß man einige von ihnen für Corots der italienischen Periode halten kann. Dieselben grün-silbernen Harmonien, dieselben leichten luftigen Töne. Und wer weiß, ob nicht Corot als Jüngling diese Bilder in

---

1) In der Nähe Moskaus machte er unzählige Naturstudien für diese Serie.

2) Geb. 1844.

3) Dieser Künstlerbund organisierte Anfang der siebziger Jahre die ersten Wanderausstellungen, welche Rußland durchreisten und bis heute existieren. Einer der Hauptgründer war *Iwan Kramskoi* (1837—1887), ein schwacher Porträtist, dessen Werke eher retuschierten Photographien ähnlich sehen. Dank seiner Bildung spielte er eine große Rolle im Kreise seiner Freunde.

4) 1830—1894.

5) Geb. 1848.

6) Geb. 1848.

7) »Die Hinrichtung der Strelizen«. »Menschikov in der Verbannung«. »Die Boyarin Morosov« in der Tretiakovschen Galerie. »Die Eroberung Sibiriens« im Museum Alexander III.

1) Zu nennen wären noch von den »Wanderern«: *Illarion Prianischnikov*, ein tüchtiger Genremaler, *Wladimir Makovski*, sein Nachahmer und späterer glücklicher Rivale, *Korsuchin*, *Sawizki*. *Yaroschlenko*, *Maximov* — alle Genristen. Endlich *Nesterov*, der in seinem kraftlosen Epigonentum seinen Begeisterer Vasnezov nie erreicht.

2) Silvester Stschedrin, 1791—1830.

3) 1817—

4) 1787—1855.

J. REPIN. LEO TOLSTOI IN SEINEM ARBEITSZIMMER
Im Besitz des Herrn N. Perzov, St. Petersburg

K. KOROWIN. SÄNGER SCHALIAPIN
Im Besitz des Herrn J. Morosov, Moskau

K. JUON. MARKT

Rom gesehen. Es ist möglich, daß Rußland ohne die Wandererbarbaren sein eigenes Barbizon erlebt hätte. Und dennoch, hat nun dieses grobe Vulgarisieren der Landschaft nur Schaden gebracht? Kaum: eine Propaganda der Wahrheit, der einfachen nackten Wahrheit war stets vonnöten und hat ihre Mission erfüllt. Die Landschafter, welche im Atelier ihre Wälder, Berge und Meere komponierten, ohne je etwas ähnliches in der Natur gesehen zu haben, waren in ihrem rücksichtslosen Zynismus zu weit gegangen [1]). Als Gegengewicht war ein grober, schonungsloser Naturalismus nötig, eine animalische Naturliebe, nur lag hier der Nachdruck eben auf der Wahrheit, dem »Selbstgesehen«. Das was damals Wahrheit schien, ist es schon für uns nicht mehr. Auch die Wahrheit ist ja wie alles relativ. Und gewiß ist dies für uns ein großes Glück.

Der erste von diesen Wahrheitssuchern war *Iwan Schischkin* [2]). Er malte nach der Natur, nur nach der Natur, verbrachte ganze Tage im Walde von Jugend auf bis ins tiefe Alter. Seine Landschaften sind trocken, langweilig und korrekt; er haßte so heiß jede Komposition, die er für etwas Unehrliches, Lügnerisches hielt, daß er in ein anderes Extrem verfiel, in das Protokoll. Seine Bedeutung in der Entwickelung der russischen Landschaft im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts ist ebenso wie die Repins sehr groß. Ebenso wie dieser war er durch und durch Prosaiker, ebenso mit eiserner Gesundheit und eisernem Fleiß begabt: ein griesgrämiger Waldschrat mit seiner buschigen Löwenmähne und seinem ungeschlachten Benehmen. Er war nur noch gröber als Repin, welcher Rembrandt und Velasquez vergötterte. Schischkin verachtete sie alle offen, denn sie waren alle »verlogen«. Eine andere bedeutende Gestalt war *Archip Kuinshi* [3]), welcher die Künstlerkreise im Anfang der siebziger und achtziger Jahre durch seine Beleuchtungseffekte in Aufregung brachte. Damals schienen diese blendende Sonne, diese heißen Sonnenuntergänge und stillen Mondscheinbilder der künstlerischen Jugend Offenbarungen. Heute müssen wir sagen, daß seine Sonnenbeleuchtung mit den schwarzen Schatten etwas sehr Unwahres, Laternenhaftes hat, ebenso wie man bei seinen Mondscheinlandschaften unvermeidlich an bengalisches Feuer denkt. Dennoch war auch seine Mission sehr wichtig. Endlich muß noch *Sawrassov* [4]) genannt werden, dessen Bedeutung eine ganz hervorragende war. Sein berühmtes Frühlingsbild in der Tretiakovschen Galerie bewirkte einen völligen Umschwung in der russischen Landschaft. Hier glaubten alle nicht bloß die protokollarische, sondern die echte künstlerische Wahrheit zu fühlen. Es war ein Frühling der russischen Landschaftsmalerei. *Wassili Polenov* [5]) war das Bindeglied zwischen Sawrassov und der heranwachsenden Generation. Ein fein gebildeter, viel gereister Mann, war er es, der die jungen Moskauer auf die westeuropäische Kunst hinwies. Er zeigte ihnen Corot und Werke der anderen Barbizoner; er vermittelte ihnen den Eintritt in zwei Privatgalerien in Moskau, in denen Corot, Daubigny, Dupré, sogar Millet und andere ausgezeichnet und zahlreich vertreten waren. Besonders der junge *Konstantin Korowin* [1]) war es, auf den dies einen tiefen Eindruck machte. Mit diesem Namen beginnt die Geschichte der neuesten russischen Malerei. Von nun an verschwindet die Manier, die Künstler in Landschafter, Genremaler, Porträtisten usw. zu teilen, völlig [2]).

1) Unter ihnen waren auch begabte Leute, wie *Bogoliubov, Lagorio, Orlovski* (nicht mit dem gewandten, doch oberflächlichen Zeichner zu verwechseln), *Klever* (jetzt zum Kitschmaler geworden). Alle unerträgliche Bildermacher.

2) 1831—1898.

3) Geb. 1842.

4) 1830—1897.

5) Geb. 1844.

* * *

Charakteristisch ist, daß, ebenso wie in Frankreich die Malerei ihren Fortschritt der Landschaft verdankt. Unter dem Einfluß Sawrassovs und Polenovs begannen die jungen Künstler begeistert die neuentdeckte Natur zu malen; es war nicht diejenige, welche der alte Schischkin mit seinen kalten, gleichgültigen Augen sah. Man lernte in Barbizon, man strebte nach dem schönen Ton, nach einem pikant gewählten Motiv. Neben Korowin arbeiteten *Isaak Lewithan* [3]) und *Valentin Serov* [4]). Diese drei Künstler gaben der russischen Grundnote, die Sawrassov und Polenov angeschlagen, erst die rechte künstlerische Form. Korowin verstand wie kein anderer den geheimen Reiz der Fleckenwirkung, Lewithan entdeckte die Poesie der armseligen russischen Dörfer und fand Mittel, sie auszudrücken. Serov, gleichfalls ein Dichter ärmlicher nordischer Felder, struppiger Bauernpferdchen [5]) und trauriger grauer Herbsttage, liebte mehr als seine Kameraden die Farbe. Von Jugend auf ein Schüler Repins, war er schon mit 20 Jahren ein vollkommen fertiger Künstler und schuf als Jüngling einige Porträts, welche alles bis dahin Gemalte hinter sich ließen, ebenso wie vieles später Ausgestellte. Besonders fein in der Malerei waren zwei Porträts, beide aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre. In dem lichtdurchfluteten Kinderporträt hat das Repinsche Problem der »Unerwarteten Heimkehr« [6]) einen bedeutend feineren Interpreten ge-

1) Geb. 1861.

2) Schon Polenov malte alles, jedoch in seinen großen religiösen Kompositionen war er nur ein Epigone Brüllovs und zwar der letzten Periode. Sein Hauptwerk liegt in der Landschaft und in seinem persönlichen Einfluß auf die künstlerische Jugend Moskaus. Von den übrigen Epigonen der Historie wären noch *Flawizki*, *Perov* der letzten Jahre und *Siemiradzki* zu nennen. Letzterer war übrigens selbständiger und ihm ist ein gewisser Schönheitssinn nicht abzusprechen. Ferner die beiden *Swiedomski* und *Katarbinski.*

3) 1861—1900, Schüler Sawrassovs.

4) Geb. 1865. Schüler *Repins* und *Tschistiakovs*, eines der feinsten Zeichner, Brunischer Schule.

5) Seine Vorgänger auf diesem Gebiete waren *Peter Sokolov*, ein poetisch gesinnter Maler kleiner Jagdbilder, und Pferdemaler *Twertschkov.*

6) Eins von seinen berühmtesten Bildern, das noch heute seine malerischen Reize nicht verloren hat.

N. MESTSCHERIN. NOVEMBERSCHNEE

S. YAREMITSCH. VERSAILLES

FÜRST A. SCHERWASCHIDZE. PORTRÄT

N. TARCHOV. ZIEGEN
Im Besitz des Herrn R. Wostriakov, Moskau

funden. Das Serovsche Werk ist noch realer, weist aber dabei einen malerischen Charme auf, der Repin ganz fremd war. In den schillernden musikalischen Farben des anderen Porträts könnte man den Einfluß Renoirs sehen, wäre nicht dieses junge hellgekleidete Mädchen im sonnigen Garten lange vor Serovs Bekanntschaft mit den Impressionisten gemalt. In Moskau geriet er unter den Einfluß Korowins, und mit ihm und Lewithan gab er sich ganz einer leidenschaftlichen Suche nach russischen Motiven hin. Ganz unmerklich kamen sie alle drei zu eleganten silbergrauen, auf die Dauer aber einförmig langweiligen Harmonien. Dieser graue melancholische Ton schien ihnen die wahre nationale Farbenskala, es schien als ob die grauen Hütten, die grauen Herbsttage und die ganze armselige Natur nur mit diesen diskreten Farben richtig charakterisiert werden könnten. Serov machte mehrfach den Versuch, zur Farbe zurückzukehren; doch niemals gelang es ihm, die Koloristik seiner ersten Porträts zu erreichen. In der Charakteristik dagegen ging er stetig vorwärts und gab unter anderem solche Werke wie das Porträt M. Morosovs. Auch begann er eine Serie Gouaches aus dem höfischen Leben des 18. Jahrhunderts, welche in vielen Beziehungen Menzelschen Schöpfungen nahe kommen. Lewithan gab eine Reihe reizvoller russischer Landschaften voll sammetener Melancholie und träumerischer Poesie. Zum Schluß seines kurzen Lebens fühlte er jedoch, daß er nur zu lange in einer Kunst verharrte, die eigentlich schon fast die Literatur streift: war in der Kunst der Wanderer ein gut Teil Literatur, so war auch in diesem unermüdlichen Suchen nach spezifisch russischen Motiven eine gewisse Dosis literarischer Hypnose. Das Entscheidende in der Malerei ist durchaus nicht die Poesie des Motives, sondern die Poesie ihrer eigenen Formen; ebenso wie in der Musik nicht das Sujet wichtig ist, nicht die Poesie der Fabel, sondern die Musik selbst, das mystische, rätselhafte Innere der musikalischen Konzeptionen, welche »musikalische, nur rein musikalische« genannt werden können. Ebenso gibt es Malerei, allein Malerei. Ganz zu Ende seines Lebens wird sich Lewithan dieser Wahrheit bewußt, ihn ergreift ein rasender Farbendurst. Es gelingt ihm, sich aus seiner Grauheit herauszuarbeiten, doch der Tod unterbricht plötzlich sein Schaffen. Korovin malte noch in den achtziger Jahren einige reizvolle Bilder kleineren Formates und in den neunziger Jahren das lebensgroße Porträt einer Dame in Weiß, ganz eminent in seinem silbernen Ton. Auf der Weltausstellung in Paris 1900 fiel er durch seine dekorativen Panneaus auf, in denen er es verstanden hatte, die japanischen Farbenholzschnitte für seine nordischen dekorativen Phantasien zu benutzen.

Unterdessen arbeitete, wohl auch unter europäischen Einflüssen eine Anzahl Künstler in Moskau, unter denen besonders *Ilja Ostrouchov*,[1]) *Wassilij Perepletschikov*[2]), *Abram Archipov* und *Sergej Winogradov* zu nennen wären. Etwas abseits steht *Apollinarij Wasnezov*[1]), ein Bruder Viktors, der Autor groß angelegter sibirischer Urallandschaften und einer Serie interessanter Zeichnungen und Aquarelle aus dem Leben Alt-Moskaus. Diese ganze Bewegung spielte sich in Moskau im Laufe von zwei Jahrzehnten ab, von 1880—1900. In Petersburg, wo sich die Akademie befand, schien die Kunst vollkommen zu versteinern; sogar Repin, der einzig lebendige, zog auch in den achtziger Jahren nach Moskau.

Doch plötzlich im Anfange der neunziger Jahre tauchen im einförmigen Gewühl der Aquarellausstellungen sonderbare, noch nie gesehene Zeichnungen und Aquarelle auf. In diesen, gänzlich mit der Petersburger Ausstellungskunst dissonierenden Illustrationen aus dem 18. Jahrhundert von *Alexander Benois*[2]) fühlte man etwas, was weder bei den Wanderern, noch beim damaligen Jung-Moskau zu finden war. Wer in der westeuropäischen Kunst zu Hause war, konnte natürlich die künstlerische Provenienz dieser Arbeiten feststellen. Erstens waren es die genialen Zeichnungen Menzels aus dem Leben Friedrichs des Großen. Schon allein die Liebe für diesen Menzel der vierziger Jahre, für das Rokoko, welches von verschiedenen italienischen und Münchener Malern zu einem so verachteten Genre heruntergedrückt war, zeigt in ihm einen Künstler von ganz besonderer Selbständigkeit. Bald nachdem Benois an die Öffentlichkeit getreten, folgt ihm *Konstantin Somov*[3]) mit pikanten Aquarellen aus der Biedermeierzeit, vor welchen man anfangs nicht wußte, war es eine große Sehnsucht nach entschwundenen Zeiten, oder eine leise, tiefverborgene Ironie. Die Bilder Benois wurden belacht; vor Somovs Aquarellen hielt man sich buchstäblich die Seiten. Wie lachte das Publikum beim Anblick dieser komischen Krinolinfigürchen und Krüppelchen, welche der jungen Kunst nun ein für allemal den beleidigenden Ausdruck »Dekadent« verschafften, der schon früher der jungen Moskauer Schule angehängt war. Am lächerlichsten erschien gerade das, was der Kern und die Kraft dieser neuen Kunst war. Fast gleichzeitig begann diese Bewegung in London mit dem genialen Beardsley und in Deutschland mit den Zeichnungen Th. Th. Heines, Julius Diez und den Zeichnern des Simplizissimus. Diese leidenschaftliche Sehnsucht nach der Schönheit vergangener Epochen verkörperte sich nicht in Bilderchen aus Rokoko, Zopf und Biedermeierzeit, sondern führte zu einer wahren Renaissance der Graphik. Beardsleys ätherische Kunst, ein köstliches Amalgam altfranzösischer Graphik und raffinierten japanischen Farbenholzschnittes, war etwas ganz Neues, nie Dagewesenes, ein orgiastisch packender, berauschender Nektar. Auch Heine und Diez schufen neue Werte, nachdem sie der bizarren phantastischen Graphik des 18. Jahrhunderts Herr geworden waren. Benois klammert sich an Menzel, an seine Lehrer, die Franzosen, und an Chodowiecki, den Urquell Menzelscher Inspirationen. Somov vergrub sich in die lieben

1) Geb. 1858.
2) Geb. 1863.

1) Geb. 1856.
2) Geb. 1870.
3) Geb. 1869.

V. SEROV. PETER I. AUF DER JAGD
Im Besitz des Herrn Kutepov, Gatschina

I. LEWITHAN. HERBST
Im Besitz des Herrn N. Perzov, St. Petersburg

alten Stammbücher, lockenden Modebildchen, in all die köstlichen Nippes und amüsanten Dingelchen, welche ihn von Jugend auf in seinem Elternhause umgaben und nach denen er die Petersburger und Pariser Antiquarbuden durchstöberte.

Diese graphische Bewegung zog eine ganze Reihe junger Petersburger Künstler in ihren Bann: *Eugen Lanceray*[1]), *Leo Bakst*[2]), *Anna Ostroumov, Mstislav Dobuzcinski* und *Victor Samirailo*. Im Laufe einiger Jahre arbeiteten diese Künstler für die Zeitschrift »Mir Iskusstwa« und schufen wahre Perlen zeichnerischer Kunst, blinkend in der hohen Vollkommenheit ihrer kapriziösen, endlosen Erfindungskraft und geschmackvollen Raffinerie. Sie fanden ihre eigene Kunst, deren Anfang zwar auch in Beardsley zu suchen ist, sich aber in ganz neue meisterhafte Formen ergoß. Bakst ist außerdem wohl das größte dekorative Talent Rußlands. Seine leichten, graziösen, ewig neuen architektonisch überzeugenden, dabei neckisch prickelnden Phantasien sind manchen der schönsten Leistungen des 18. Jahrhunderts an die Seite zu stellen. Wie keiner versteht er es, dem wollüstigen Laufe der Konturen zarter Frauenkörper zu folgen, wie keiner spinnt er mit seinem zauberhaften Stift blinkende Gewebe geistreicher flüsternder Intrigen. Die ganze Gruppe inspirierte Benois, diese hochbegabte Natur, die zum Lehrer wie geschaffen schien. Er erweckte die ganz vergessene Buchkunst zu neuem Leben. Er bewachte wie ein Argus die ihm so teuere alte Kunst, und verteidigte sie so gut er konnte gegen die modernen Vandalen, welche ihre Hände an die alten Kunstdenkmäler legten. Unter seiner Feder entstanden glänzende Apologien der Schönheit. Sie gehören zu den besten Seiten sowohl des »Mir Iskusstwa«, wie auch anderer Zeitschriften. Seine eigene Kunst ist sehr originell und fand große Anerkennung auch im launischen Paris. Er besitzt ein nicht endenwollendes Erfindungstalent und ist ein geistreicher Zeichner und Improvisator: die kompliziertesten Kompositionen, die feinsten ornamentalen Linien fließen mit einer Leichtigkeit aus der Spitze seines Pinsels. In den letzten Jahren scheint sich in ihm eine Wandlung zu vollziehen; er beginnt sich zur Farbe zu wenden, seine Malerei wird heller, er befreit sich allmählich von den schweren grauen Tönen, dem Erbteil der Graphik. Noch ein Künstler ist hier zu nennen: *Stepan Jaremitsch,* mit seinen Versaillesstudien, die in einer eigenartig, an Graphik mahnenden Technik gemalt sind, zwar noch schwer und düster in den Farben, doch verraten sie auch einen ausbrechenden Farbendurst. Auch Somov steht an einem Scheidewege. Er möchte gern von einer nicht zu leugnenden Manieriertheit seiner letzten Werke loskommen, dank zu langer Trennung von der Natur, dem Urquell jedes Schaffens. Die letzte Zeit beschäftigt er sich fast nur mit Porzellanskulptur; diese fein empfundenen Figürchen scheinen eine wahre Auferstehung eines Aulicek oder Kändler. Frau Ostroumov treibt ausschließlich Farbenholzschnitt und Lithographie, worin sie großen Geschmack und ein distinguiertes Können besitzt. *Agnes Lindemann* ist noch hier zu erwähnen, eine brave Zeichnerin kleiner Interieurs in Larssonschem Stil. Ferner *Alexander Hansch* und *Dimitri Kardovski,* ein derber, erfahrener Zeichner, der durch Münchenerische Kunst erzogen ist. Gleichzeitig arbeitete in Petersburg der tüchtige Porträtist *Josef Bras* und in Moskau ein vorzüglicher Illustrator und Zeichner *Leonid Pasternak,* der sich durch seine Tolstoiserie schönen Ruf auch im Auslande erworben.

Es gibt Augenblicke in der Kunstgeschichte, wo sich trotz starker Talente eine leise Ermattung, ein kaum merkliches Nachgeben der schöpferischen Energie fühlbar macht: gewisse Ergebnisse sind errungen, gestürzt sind alle, die man bekämpfte, das Ringen ist zu Ende, die revolutionäre Stimmung weicht einem friedlichen Ausnützen der Eroberungen. Zu solcher Zeit gibt es kein Vorschreiten. Mehr noch: dringt nicht ein frisches Element ein, so kann auch die köstlichste Kunst in einem wenn auch noch so schön verzauberten Kreise erstarren. Etwas ähnliches vollzog sich an der Jahrhundertwende in Rußland. Der Kreis der »Mir Iskusstwa«-Zeichner ist in einer Lage, in der sich auch die Simplizissimusgraphiker befinden: zu viel Vollkommenheit. Die schärfsten Bosheiten eines Heine flossen schon bis zum letzten Tropfen seines künstlerischen Giftes aus, die sichersten Konturen und die schönsten Tonalitäten der bestialischen Instinkte erklangen längst bei einem Bruno Paul, seine duftigsten Linien schon fand ein Bakst und seine virtuosesten Grotesken erlebte ein Lanceray. Wohin weiter? Im besten Falle ein stetes Sichwiederholen. Oder eine neue Verliebtheit in die Natur, eine neue Rückkehr vom stilisierten Leben zum Chaos zitternder Farben und wogenden Lichts. Nach einer Generation von Stilisten müßte wieder eine Malergeneration kommen. Maler gab es unter den Petersburger Graphikern nicht; nur noch in Moskau malte man. Doch konnte man sich dort aus der Formel der Graumalerei nicht herausarbeiten. Im Jahre 1900 stirbt Lewithan, welcher eben gerade noch seine offizielle Anerkennung erlebte. Es beginnt eine Periode, wo alle Ausstellungen durch lewithanisierende »Rußlandsucher« überschwemmt sind; zugleich greift unter Zorns Einfluß eine unerträgliche Breitpinselei um sich. Auch *Jan Zionglinski*[1]) verfällt dieser Pinselei, nachdem er einer der ersten gewesen, der in seinen Studien die Morgenröte der kommenden Farbenprobleme ahnte. Auf den talentvollen Schüler der Petersburger Akademie *Filipp Maliavin*[2]) hatte die berühmte rote Dame Zorns' eine sehr nachhaltige Wirkung. Er malt seine grellroten Bauernweiber, welche einen solchen Erfolg auf der Pariser Weltausstellung hatten; neben diesen meterlangen Farbenbändern, diesen wilden Pinselhieben schienen selbst die flottesten Porträts Zorns' schüchtern und zahm. Maliawin ist kein eigentlicher

1) Geb. 1875.
2) Geb. 1867.

1) Geb. 1863.
2) Geb. 1869.

Naturalist; mit jedem Jahr entfernt er sich mehr von der Natur und lebt allein für seine wahnsinnigen, blutigen Fanfaren; alljährlich verstärkt er ihre Leuchtkraft und Grellheit. Unwillkürlich fragt man sich: wann ist er zu Ende, wie lange noch reicht die gewaltige Stimme, die ihm die Natur gegeben.

Nicht fern von den Farbenproblemen stand eine Gruppe junger Künstler, die sich um *Kuinshi* geschart. Nach seinen Triumphen in den siebziger und achtziger Jahren verließ dieser originelle Mensch für immer die Öffentlichkeit, dabei aber im stillen weiter arbeitend. Als die Akademie 1894 reformiert wurde, erhielt er ein Meisteratelier und schuf eine ganze Schule Landschafter, unter denen mehrere interessante und starke Talente waren. Die eigenartigsten unter ihnen sind *Nikolai Röhrich*[1]) und *Arkadij Rylov*[2]). In den ersten Bildern Röhrichs vereinigte sich der Stil Kuinshis mit dem Victor Wasnezovs, wozu später der Einfluß des Finnen Gallen kam. Röhrich ist ein suchender, unruhiger Künstler und es ist schwer zu sagen, worin sich sein Talent noch verkörpern wird. Jedenfalls malte er mehrere, interessant konzipierte und ausgeführte Werke, welche in schönen harmonischen, doch leider oft schweren und allzu düsteren Farben gehalten sind. Rylov ist ein begabter Poet der nordischen Natur, in der er aufgewachsen ist. Sein »Grünes Rauschen« ist ein ernstes, ausgetragenes Werk. Von den übrigen Schülern Kuinshis wäre noch der talentvolle *Boga-*

1) Geb. 1874.
2) Geb. 1872.

V. MUSSATOV. IM SCHLUMMER

M. WRUBEL. AUFERSTEHUNG
Städtisches Museum, Kiev

jevski zu nennen mit seinen sonderbaren steinernen Landschaften, und *Latri,* der Maler Krimer Motive. Die schweren schwarzen Farben Kuinshis erbte seine ganze Schule. Sein Streben nach Vereinfachung der Formen und Farben nahm in den Werken der Jungen, dank einiger Münchener Einflüsse, eine Wendung zu einem aufdringlichen Stilisieren. Sogar Rylov, ein geborener Naturalist, verfällt oft in ein unnötiges Lapidarisieren.

Eine frische rein naturalistische Strömung ergoß sich in die Kunst erst mit dem Erscheinen von einer Reihe Studien und Bildern verschiedener Maler, die lange im Auslande gelebt und gearbeitet und in der Kunst Monets und später auch Cezannes, Gauguins und van Goghs das fanden, was einem versumpften Moskau und Petersburg nötig war. Von da an sah man wieder fröhliche, furchtlose Farben, die den Charakter der Ausstellungen vollkommen veränderten. Man verstand, daß außer dem grauen hoffnungslosen Rußland es noch ein anderes freudigeres gibt; wie armselig Rußland auch sei, die Sonne doch für jedermann scheine. Man verstand, daß dieses reiche schenkende Gestirn auf dem Schnee solche Farbenorgien entflammte, im blauen Himmel solche Türkise und Saphire entzündete und den Brillanten der mit Reif bedeckten Bäume solche Regenbogen entlockte, daß unsere Palette dagegen arm und kraftlos schien und die ganze frühere Farbenprüderie und Graukeuschheit nur ein trauriges Mißverständnis gewesen war. Einige Namen: *Nikolai Tarchov,* Impressionist, auch in Paris sehr geschätzt; schönes Farbengefühl; *Nikalai Milioti,* ganz merkwürdiger Farbenphantast; *Alexej Jawlenski,* ein in van Gogh und Gauguin verliebter, doch selbständiger Palettenexperimentator: *Boris Anisfeld*, auch ein unermüdlicher Sucher und Grübler; *Walther Lockenberg,* Maler der Rennen und seidenschillernder Jockeys; auch *Igor Grabar*[1]). In Moskau verließ eine ganze Anzahl Künstler die Reihen der Graumaler: *Wassili Perepletschikov,* der einst auch eine Rolle in dem Rußlandsuchen gespielt; *Konstatin Yuon*, der talentvolle Schöpfer einer Serie von Bildern aus dem Leben der Kleinstadt; seine letzten Werke zeigen in ihren frischen Farben, daß er schon vieles erreicht und noch viel mehr erreichen wird; *Nikolai Mestscherin,* ein stilles, poesievolles Talent, das seine reduzierten Farbenharmonien gegen starke Farben vertauschte, die in ihm immer zu schlummern schienen. Ferner von den jüngsten noch, *Michael Larionov,* ein starkes naturalistisches Talent.

Zur Zeit als das Triumvirat Serov-Korowin-Lewithan ihr so nötiges und wichtiges Werk taten, lebte und arbeitete in Moskau ein Künstler, der nichts mit den Idealen seiner Feunde gemein hatte. Das war *Michael Wrubel*[2]). Noch in den siebziger Jahren entwarf Wrubel für die im Bau befindliche Wladimirkirche in Kiew eine Anzahl Skizzen, welche für jene Zeit so hirnverbrannt schienen, daß man sie nur belachte, die Wände der Kathedrale aber einem anderen zum Dekorieren gab. Und gerade in diesen fünf Skizzen fühlt man den Stempel eines unverstandenen Genies. Wären diese Skizzen ausgeführt, so würde Rußland eine Kirche besitzen, wie sie seit der Renaissance nicht mehr entstanden. Das, wovon Iwanov nur zu träumen wagte, hatte er nach einem halben Jahrhundert wieder aufgegriffen. Aber sein eigenes koloristisches Genie gab diesen Träumen einen hinreißenden Reichtum an Nuancen und Farben. Ein Mensch, der mit einem Regenbogen in den Augen geboren ist. Was für eine Kraft des dekorativen Gefühls, was für ein Verständnis der Wand, was für eine Monumentalität und freskenartige Einfachheit der Linien und Flächen. Wenn dieser wunderbare Mensch einen grenzenlosen Schmerz ausdrücken wollte, so verstand er es, ein abgrundtiefes Fallen, — so fand er die überzeugendste, oft furchtbar verzerrte fratzenhafte Form. Auch Titanen, wie Donatello und Michelangelo taten es, ebenso Rubens. Von den Modernen Gauguin und van Gogh. Bei Wrubel wird dieses Verzerren manchmal zur fürchterlichen, krampfhaften, jedoch niemals gewollten, wenn auch oft hilflosen Grimasse. So die horrende, gigantische Kraftanstrengung, die er »Dämon« nannte. Dieser gefallene Engel, eins der letzten Werke Wrubels, symbolisiert seinen eigenen Fall, den Fall eines Riesen unter der Kraft übermenschlichen Wollens. Früher unverstanden und einsam, ist jetzt sein Name auf aller Lippen und sein Einfluß auf die Jugend wächst tagtäglich. Seine Kunst setzte eine Gruppe junger künstlerischer Kräfte ins Leben, welche Bruchstücke seiner gewaltigen Gesänge aufsammelten. Der erste von ihnen ist *Paul Kusnezov.* Ein Schüler Serovs, begann er mit naturalistischen Studien, bis ihm Wrubel und die Malerei *Victor Mussatovs*[1]) neue Horizonte öffneten. Dieses zu früh verstorbene Talent, das auch mit einer kindlichen Liebe an den Epochen festhielt, welchen Benois und Somov so nahe standen, war ihnen jedoch ganz unähnlich. Benois liebte die zeichnerische Schönheit des Vergangenen; Somov auch die malerische, wenn auch in einer althergebrachten, altmodischen Form. Die Sprache dieser beiden ist älter als Monet; Mussatovs Ausdrucksweise ist nur nach den Impressionisten möglich. Die letzten Jahre suchte er eine Synthese der koloristischen Entdeckungen des Impressionismus uud seiner eigenen schlaftrunkenen Schwärmereien und duftigen Visionen. Der Tod überraschte ihn inmitten dieses qualvoll grübelnden Suchens. Kusnezov verband das ornamentale Erbe Wrubels mit den Traumbildern Mussatovs und es gelang ihm etwas vollkommen Eigenes, oft sehr Reizvolles zu schaffen. Leider nur zu oft ist es die grausame finstere Grimasse Wrubels und die Krüppeligkeit Mussatovs, welche bei Kusnezov zu einer so hilflosen Zerbrochenheit und einem so greisenhaften Ramolisement bei dem noch ganz jungen Geschöpf wird, daß dies zurückstößt und

1) Der Leser wird wohl das etwas kitzliche Zusammenfallen der soeben zitierten Persönlichkeit mit der des Verfassers dieses Aufsatzes nicht übel nehmen.

2) Geb. 1856.

1) 1869—1905

den Genuß stört. Wenn es ihm gelingen sollte, seines Talentes Herr zu werden, so wird Rußland in ihm eine der schönsten dekorativ-koloristischen Begabungen erhalten, die je existierten. Von seinen Gesinnungsgenossen ist der stärkste wohl *Sergei Sudejkin,* ferner *Tatiana Lugovskoi,* mit ihren schöntonigen Gouachen und der Graphiker *Nikolai Feofilaktov.*

Außer den genannten Künstlern arbeiteten noch mehrere seit Jahren im Auslande: in Wien ein großes männliches Talent *Helene Luksch-Makowski,* in Paris der etwas indolente, doch zäh suchende *Alexander Scherwaschidze,* und andererseits die fleißige und auch begabte, doch zu flüchtige Zeichnerin *Elisabeth Kruglikov,* in München der hoffnungslos schwarze, wenn auch farbengierige *Wassilij Kandinski.*

Mit der Skulptur stand es in Rußland sehr schlecht. Zwar flackerte dann und wann ein lebendiges Flämmchen auf; so in den Pferden des *Baron Klodts* und in einigen Skulpturen des oft überschätzten *Antokolski.* Doch blieben sie einsam und verlöschten bald. Erst als *Paul Trubezkoi* nach Rußland kam, schien auch unter den jungen Kräften sich etwas zu regen; bald aber verstanden die gesundesten von ihnen, daß der sogenannte Impressionismus in der Skulptur ein zu individualistisches Ding sei und man nicht ungestraft ein kleiner Trubezkoi sein darf. Sie gingen zu Rodin nach Paris. So arbeitete bei ihm die begabte *Anna Golubkin.*

In der dekorativen Kunst hat Moskau eine bedeutende Rolle gespielt. Gleichzeitig mit der Rußlandsucherei der Landschafter war es ein Kreis begabter Leute, die unter dem Einflusse russischer Märchen und der dekorativen Arbeiten Victor Vasnezovs begannen, seine Ideen zu entwickeln. Hier war vor allem *Helene Polenov*[1]), ein starkes, durchaus unweibliches Talent mit ihren entzückenden Märchenillustrationen und ornamentalen Kompositionen zu nennen. Ihr Schüler *Alexander Golowin*[2]), der sich allmählich zu einem hervorragenden Dekorateur entwickelte, konkurrierte hierin erfolgreich mit Korowin. Helene Polenov inspirierte auch den geistreichen *Sergej Maliutin,* welcher einige reizvolle Aquarelle in russischem Stil gab, und endlich die eigenartige Stickerin *Natalja Dawydov.* Ohne Zweifel ist auch *Maria Jakuntschikov*[3]) zeitweise unter ihrem Einfluß gewesen. Ein übrigens sehr selbständiges Talent, welches in einigen originellen Werken einzig

L. BAKST. ILLUSTRATION ZU DER NOVELLE GOGOLS »DIE NASE«.
Im Besitze des Herrn W. Hirschmann, Moskau

1) 1850—1898.
2) Geb. 1860.
3) 1870—1902.

dasteht. Ihre mit harmonischen Farben illuminierten Holzbrandpanneaux machen trotz ihrem offenen Konventionalismus einen überraschend frischen Natureindruck.

* * *

Teilt man die Ausstellung in drei Gruppen, die alte Kunst, die Übergangsperiode der sechziger bis achtziger Jahre und die Moderne, so kommt man zur Einsicht, daß die erste und die letzte, wenn auch mit einigen Lücken, doch erschöpfend dargestellt, dagegen von der zweiten von den »Wanderern« so viel wie nichts zu sehen ist. Da die meisten der alten Heiligenbilder und Wandmalereien teils in Kirchen, teils im Besitz von Museen sind, war es ausgeschlossen, ein richtiges Bild dieser Periode russischer Kunst zu geben. Dafür ist das 18. Jahrhundert glänzend vertreten, fast jeder von den großen Malern und Bildhauern mit seinen schönsten Werken. So Nikitin mit seinem »Hetman«, Matwejev mit dem Selbstporträt, Rokotov mit »Katharina II.« und den beiden Porträts des jungen Paul; auch der andere Paul von Stschukin ist hier, sowie auch die eminente Marmorbüste von Stschedrin. Ferner die ganze Serie von Lewizkis »Stiftsfräulein«, der Kuschnikov von Borowikovski, sowie auch die Alexejevschen Nevalandschaften und die Fontäne vom älteren Stschedrin. Leider ist der junge Stschedrin schlecht dargestellt; ihn kann man nur in Moskau kennen lernen. Die größte Lücke ist das vollkommene Fehlen Alexander Iwanovs, dessen Werke unmöglich zu bekommen waren. Brüllov ist genügend vertreten: eins von den großen Bildnissen der Gräfin Samoilov ziert die Ausstellung; auch das Ehepaar Olenin, das entzückende Aquarell. Von Kiprenski sind nicht die besten Werke ausgestellt, sein feines Selbstporträt ausgenommen. So gut wie alles, was die »Wanderer« brachten, befindet sich in der Tretiakovschen Galerie und man konnte diese ehrlichen Barbaren nicht dem Auslande zeigen. Auch von Repin sind nur einige unbedeutende Porträts und eine minderwertige Skizze zu seinen »Kosaken« zu sehen.

Die moderne Abteilung setzt mit Lewithan ein. Er selbst und sein Gefährte Serov sind in zahlreichen Arbeiten vorhanden, dagegen stellte Korowin außer einem größeren Panneau nur einige nicht gerade gelungene Studien aus. Ein klares Bild gewinnt man von dem Schaffen der verstorbenen Maria Jakuntschikov. Wrubel ist ein ganzer Saal gewidmet, wo man die köstlichen religiösen Skizzen, das wunderbare Bild »33 Seeritter« und ein riesiges Panneau sehen kann. Das letztere gehört nicht zu seinen besten Werken, ebenso wie auch verschiedene im Ton schwere Wandmalereien. Der »Dämon« ist nur durch eine kleine Variante vertreten.

Die Petersburger Graphiker haben auch ihren Saal; außer Somov, dem ein eigener zur Verfügung gestellt ist. Ein anderer Saal vereinigt die Werke von Mussatov und der jüngsten Moskauer. Stark sind auch die Farbensucher vertreten.

FÜRST PAUL TRUBEZKOI. MÄDCHEN MIT HUND

BÜCHERSCHAU

Frühholländer III. — Frühholländer in Italien. Herausgegeben von Dr. *Franz Dülberg.* Druck und Verlag von H. Kleinmann & Co., Haarlem.

Mit den vorliegenden Heften setzt Dülberg ein Unternehmen fort, das hier schon einmal freudig begrüßt worden ist. Dank seiner Bemühung besitzen wir gute Lichtdrucke von den Altären Engelbrechtsens und Lucas van Leydens im städtischen Museum zu Leiden, ferner eine kunstgeschichtlich wertvolle Ergänzung dazu in den Abbildungen der altholländischen Gemälde im erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Und jetzt: zwei Umschläge mit 45 Tafeln, die »Frühholländer« in italienischen Sammlungen. Eine große Zahl, eine überraschende Bereicherung! Ist doch in den Handbüchern zu lesen, daß die Monumente der altholländischen Malerei in den Bilderstürmen fast ganz zugrunde gegangen seien.

Allerdings stammen die meisten Bilder, die D. publiziert, nicht aus dem 15. Jahrhundert, sondern aus den ersten Jahrzehnten des 16., aus einer Periode also, die uns, was die holländische Malerei angeht, schon weniger interessiert. Die holländische Kunst der älteren Zeit läßt sich nach dem heutigen Stande der Kenntnis nicht fest umschreiben, nicht genau trennen von der südniederländischen. Holländisch erscheint uns, was an einen der nachweislich in Holland tätigen Meister, wie Geertgen, Jacob van Amsterdam, Engelbrechtsen, erinnert. D. hat, wie ich glaube und vor den einzelnen Tafeln bemerken werde, den Kreis zu weit gezogen und allerlei Werke aufgenommen, deren holländische Herkunft zweifelhaft und selbst einige, deren nichtholländische Herkunft sicher ist.

Die drei ersten Blätter bringen den öfters besprochenen Triumph des Todes aus dem Palazzo Sclavani zu Palermo. Die im Text als Hypothese vorgetragene Bestimmung, daß die — am stärksten an Pisanello erinnernden — Malereien von einem Holländer in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geschaffen seien, halte ich für unzutreffend, zum mindesten ist die Stilähnlichkeit mit den — von Vogelsang publizierten — holländischen Apokalypse-Miniaturen keineswegs überzeugend.

Auf der vierten Tafel ist die miniaturartig kleine Madonna aus der Ambrosiana abgebildet, auf die ich im Repertorium f. Kunstw. (XXII, S. 331) hingewiesen habe. D. beschriftet die Abbildung »dem Geertgen van St. Jans nahestehend«. Ich habe das Täfelchen stets für ein charakteristisches Original des Holländers gehalten und halte es noch dafür. Die Wurzel Jesse, im Besitze des in Rom lebenden Grafen Stroganoff (früher Sammlung Meazza) ist auf Tafel 5 abgebildet und mit Recht als »Schule Geertgens« bestimmt. Das interessante, um 1500 entstandene Bild ist, wie ich vermute, eine Jugendarbeit Jan Mostaerts, dessen Abstammung von Geertgen auch sonst bemerkbar ist. Die Faltenlinien, der Ausdruck, die Handform, die etwas geckenhafte Kostümierung führen zu dieser Vermutung. Die sechste Tafel bringt die Kreuzigung in den Uffizien, von der neuerdings mehrmals die Rede war. Von dem um 1510 wahrscheinlich in Holland tätigen Schöpfer dieser Kreuzigung, dem Meister der Amsterdamer Virgo inter virgines, sind etwa zwölf andere Arbeiten nachweisbar, die man am vollständigsten in der Zeitschrift Onze Kunst (August 1906, S. 39) aufgezählt findet. Das größte Werk des Malers wird im Bowes-Museum in Nordengland bewahrt, das feinste im Salzburger Museum. D. nennt aus der Reihe nur zwei, nämlich die Beweinung Christi in der Sammlung Le Roy in Paris und die Kreuzigung in der Sammlung Glitza zu Hamburg.

Auf Tafel 7 findet man Gerard Davids Frühwerk, die Kreuznagelung, die der Lady Layard gehört. D. setzt hinter die von v. Bodenhausen und sonst, soweit ich sehe, anerkannte Bestimmung ein Fragezeichen und betont richtig den holländischen Charakter der Tafel.

Die beiden Flügel mit Paradiesdarstellungen aus der venezianischen Akademie, die auf den Blättern 8 und 9 mit der Bezeichnung »Schule des Hieronymus Bosch« erscheinen, möchte ich für Originale von der Hand des großen Träumers halten. Allerdings mit Vorbehalt. Ich entsinne mich der Bilder nicht genau und urteile hauptsächlich nach den Abbildungen. Diese Flügel scheinen doch den ähnlichen Stücken im Escurial an Qualität gleich zu stehen. Von Jan Mandyn bringt die zehnte Tafel eine signierte, übrigens recht schwache Bosch-Nachahmung, die Dollmayr 1898 im österreichischen Jahrbuch schon veröffentlicht hat. Dollmayr hat diesem Gemälde aus Palazzo Corsini zu Florenz schon mehrere stilverwandte Stücke angereiht.

Die Legendenszenen aus der Geschichte der hl. Agnes und der hl. Katharina, im Palazzo reale in Genua (Taf. 11, 12), gehören mit zwei Tafeln in der Straßburger Galerie, die Dülberg irrtümlich als Kopien nach den Genueser Stücken bezeichnet, zu einem großen Altar. Den Meister setzt D. etwas zu früh an (um 1480). Um 1500 wäre richtiger. Ob dieser Maler ein Holländer war, lasse ich dahingestellt. Wahrscheinlich hat er in Oberitalien gearbeitet, weil alles, was ich von ihm kenne, aus Italien kommt oder noch in Italien sich befindet. Seine Hauptwerke sind eine stattliche Kreuztragung, die aus Florenz vor einem Jahr in den Londoner Kunsthandel gelangte, und die Anbetung der Könige, die als »Girolamo v. Aeken« in der Turiner Galerie ausgestellt ist (Alinari P 2, 14804a). Da die Legendenszenen in Straßburg und Genua, von denen je zwei übereinander einen Flügel bilden, eine Höhe von 158 cm etwa erreichen, eine Breite aber von 101 cm, die Tafel in Turin, nach dem Katalog, 212 cm breit und 155 cm hoch ist, so wäre die Möglichkeit zu erwägen, ob nicht diese Anbetung der Könige das Mittelbild zu den Legendenszenen ist.

Die mittelmäßigen Leinwandbilder im Museo civico von Cremona (Taf. 13, 14) mit Szenen aus der Hiobsgeschichte sind vielleicht holländisch. Sicher ist das nicht. Die anscheinend bedeutende Beweinung Christi aus dem Museo nazionale zu Palermo (Taf. 15) kann nach der wenig gelungenen Abbildung nicht recht beurteilt werden.

Die nun folgenden Bilder sind in die holländische Schule eingereiht, weil ihr Stil den Herausgeber mehr oder minder stark an die Kunst des Cornelis Engelbrechtsen erinnerte. In allen Fällen begnügt sich Dülberg mit der vorsichtigen Unterschrift »dem C. Engelbrechtsen verwandt« oder ähnlich. Die elegant und schwungvoll komponierte Beweinung Christi in der Galerie von Turin (Taf. 16) steht freilich anderen niederländischen Werken aus der Zeit um 1510 weit näher als den beglaubigten Schöpfungen des Leidener Meisters. Denselben Stil zeigen, um nur einige Hauptwerke zu nennen, zwei Kreuzigungsdarstellungen in der Münchener Pinakothek und im erzbischöflichen Museum zu Köln, sowie ein prächtiger Altar mit der Anbetung der Könige in der Brera zu Mailand. Die Arbeiten dieses wohl südniederländischen Malers sind aus dem großen Werk des Herri met de Bles herauszu-

lösen. »Verwandt dem Hieronimus Bosch« würde ich die Vermutung des hl. Antonius in der Galerie Borromeo nennen (Taf. 17). Über den in der Abbildung ziemlich undeutlichen hl. Christoph aus der Sammlung Chiaramonte Bordonaro (Taf. 18) wage ich nicht bestimmt zu urteilen. Dem Engelbrechtsen nahe, wie Dülberg, finde ich die kleinen Tondi — David und Abigail, Gideon — in der Carrand-Sammlung zu Florenz (Taf. 19, 20). Keinerlei Zusammenhang mit dem Leidener Meister zeigen mir der Ölberg, der dem Grafen Stroganoff gehört, stimmungsvoll in der Landschaft, aber schwach in der Zeichnung der Figuren (Taf. 21), ferner die unbedeutende, wohl noch dem 15. Jahrhundert angehörige Kreuzigung in der Corsiniana zu Rom (Taf. 22), endlich die beiden Flügel mit weiblichen Heiligen in Pisa (Taf. 24, 25).

Das Werk eines Brügger Meisters, nämlich des *Jan Provost*, ist die in einer Kirche auf dem Altar stehende Madonna, ein Bild, das durch sein ungewöhnliches Motiv und die Anmut der Marienfigur fesselt (Cremona, Taf. 23).

Das Triptychon mit der Kreuzigung im Mittelfelde, der Ausstellung und Dornenkrönung Christi auf den Flügeln, in Turin (Taf. 26, 27) ist öfters in der Literatur erwähnt worden, stets im Zusammenhange mit einer Kreuzigung im Staedelschen Institute zu Frankfurt. Mit schwach begründeter Hypothese nennt Dülberg diesen Maler, der wirklich ein Holländer zu sein scheint, Hughe Jacopszoon und reiht irrtümlich andere Bilder hier an, dabei, was ganz unverständlich ist, das berühmte Hauptwerk des kölnischen Meisters der hl. Sippe, die figurenreiche Kreuzigung in Brüssel.

Herr Baron Tucher (jetzt in Wien, vorher in Rom) besitzt drei interessante Passionstafeln, die Geißelung Christi, Beweinung und Kreuzigung, die von der Münchener Renaissanceausstellung her weiteren Kreisen bekannt sind. Dülberg veröffentlicht diese Bilder mit der fragwürdigen Bestimmung »Leidener (?) Arbeit gegen 1505« (Taf. 28, 29, 30).

Von den vier Zeichnungen, die wir unter dem berühmten Namen des Lucas van Leyden finden, hat der aufwärts blickende Männerkopf aus den Uffizien nicht das geringste mit dem holländischen Meister zu tun, ist vielmehr italienisch (Taf. 31), dagegen scheint mir das eben dort bewahrte Brustbild eines Mannes, Nr. 1325 (Taf. 32), ein charakteristisches, vielleicht nicht tadellos erhaltenes Original von Lucas zu sein, wie die ganz einwandfreie und sehr schöne Studie zu dem Kupferstiche B. 10, ebenfalls in den Uffizien (Taf. 33). Das weichliche Porträt eines Jünglings in Seitenansicht (Museo Correr zu Venedig, Taf. 34) halte ich für eine Nachahmung aus der Zeit um 1600. Eine dankenswerte Beigabe ist ein unbeschriebener Ornamentstich des Lucas aus derselben Sammlung (Taf. 35).

Die Kreuzigung aus dem Museo civico von Verona, mit effektvollen Kontrasten groß angelegt, aber nichts weniger als sorgfältig durchgebildet, steht in der Tat der Kunst des Lucas van Leyden sehr nahe (Taf. 36). Meine Bestimmung eines harten Triptychons im Palazzo Durazzo-Pallavicini zu Genua anerkennend, publiziert D. die Madonna mit dem hl. Franz und Stiftern auf den Flügeln unter dem Namen des Meisters der Magdalenen-Legende (Taf. 41) und versetzt diesen Maler irrtümlich unter die Holländer. Die Komposition des Mittelfeldes ist entlehnt, sie kommt öfters vor und geht, wie ich glaube, auf Bernaert van Orley zurück. Zu vergleichen für die Komposition wären das Triptychon vom Meister der Magdalenen-Legende in der Sammlung des Chev. Mayer zu Antwerpen, die Madonna in der versteigerten Sammlung Rinecker (Auktion Köln 1888, Nr. 8), eine Bildweberei in der Pariser Sammlung Le Roy (abg. Les Arts November 1902), ein Flügelaltärchen in der Sammlung Beurnonville (Auktion, Paris 1883), die Tafel mit den Freuden Mariä in der Galerie Colonna zu Rom und eine Madonna aus der Sammlung Breuken zu Wewer, die sich zurzeit im Münchener Kunsthandel befindet. Wenn D. die Komposition in der hier angedeuteten Art verfolgt hätte, wäre er wahrscheinlich nicht auf den Gedanken gekommen, den Maler des Genueser Triptychons für einen Holländer zu erklären.

Auf Tafel 42 ist eine Anbetung der Könige aus dem Museum zu Verona publiziert, deren Replik im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin bekannter ist. Den Stilzusammenhang mit dem Meister von Flémalle hat schon v. Tschudi in seinem Aufsatz im Jahrb. d. preuß. Ksts. erkannt. Ein schwacher Anklang an Jacob van Amsterdam gibt dem Herausgeber ein gewisses Recht, das Bild an dieser Stelle vorzuführen. Mit vielen stark bewegten Figuren gefüllt, etwa in der Art des Braunschweiger Monogrammisten komponiert, ist die Darstellung des Turmbaues von Babel aus der Akademie zu Venedig, die — schwerlich richtig — Jan Swart van Groningen zugeschrieben ist (Taf. 43).

Festeren Boden unter den Füßen haben wir bei Beurteilung der beiden Bildnisse von Jan van Scorel in der Doria-Galerie zu Rom — Agathe van Schoenhoven — und in der Lochis-Galerie zu Bergamo — des schönen Knabenbildnisses. Eben so wohlgesichert und allgemein anerkannt ist das Hauptwerk des Jacob Cornelisz auf italienischem Boden, das Neapolitaner Triptychon von 1512, das hier vortrefflich, mit drei Teilstücken auf besonderen Blättern, abgebildet ist (Taf. 37—40).

Der Text Dülbergs entschädigt reichlich für kleine Lücken in der Monumentenkenntnis durch anschauliche Darstellung und feinfühlige Würdigung der Kunstwerke.

Friedländer.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

PH. MALJAWIN — BOJARIN IM FESTSCHMUCK

ORIGINALHOLZSCHNITT VON FRITZ LANG IN STUTTGART

DAS KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM DER STADT MAGDEBURG

VON ALFRED HAGELSTANGE

Es ist kein schlechtes Zeichen der Zeit, wenn eine Provinzialstadt wie Magdeburg ein mustergültiges Museum sozusagen aus dem Boden stampft. Nicht viel mehr als zwölf Jahre liegen die bescheidenen Anfänge der Magdeburger Kunstsammlung zurück, und heute macht sie bereits in Fachkreisen ernstlich von sich reden, so daß manchem Leiter altehrwürdiger und weit größerer Schwesterinstitute beim Anblicke des Neugeborenen ein ebenso erstauntes wie anerkennendes »Donnerwetter« über die Lippen gleitet. Und wie schafft man so etwas? werden auswärtige Gemeindeverwaltungen nun fragen. Ganz einfach auf dem Wege, daß man sich zunächst einmal einen fähigen Museumsdirektor verschafft. Der wird dann auch schon ein gutes Museum schaffen, vorausgesetzt, daß er bei denen, die in der Wahl ihrer Eltern vorsichtig waren, offene Türen und vor allem offene Beutel findet. Aber zu einem tüchtigen Museumsdirektor gehört auch weit mehr, als sich der Durchschnitts-Gebildete vielleicht darunter vorstellen kann. Da heißt es zunächst ein kenntnisreicher Kunstgelehrter sein; ferner bedarf es allgemein kulturhistorischer und spezieller Antiquitätenkennerschaft; man muß ein praktischer Verwaltungsbeamter, geschickter Kaufmann und geschmackvoller Dekorateur sein; man muß als feinfühliger Ästhet ebenso seinen Mann stehen wie als praktischer Beurteiler der verschiedensten gewerblichen Techniken. Daß derartig vielseitige Naturen nicht rudelweise anzutreffen sind, kann man sich leicht denken. Um so glücklicher darf sich Magdeburg schätzen, daß es in der Person Theodor Volbehrs einen Museumsleiter besitzt, der sein ganzes vielseitiges Wissen und Können daran gesetzt hat, um der Stadt ein Museum zu sichern, das, wenn es auch mit alten staatlichen und fürstlichen Sammlungen nicht konkurrieren kann, so doch wenigstens unter den städtischen Schwesteranstalten augenblicklich in Deutschland obenan steht. Wenn das Magdeburger Kaiser-Friedrich-Museum nicht nur inhaltlich, sondern auch rein museologisch so viel des Interessanten bietet, so ist das zweifellos in erster Linie seinem tüchtigen Direktor zu verdanken, der Hand in Hand mit einer einsichtsvollen Bauleitung bemüht gewesen ist, aus dem Bestehenden das Beste zu machen.

Was aber bestand, das war ein Bauprojekt des Wiener Architekten Ohmann, das im Laufe der Ausführung mancherlei Abänderungen erfuhr, die sich aus dem Anpassen an verschiedene neue museologische Bedürfnisse und Anforderungen ergaben. Diesen Anforderungen gerecht geworden zu sein, ist das Verdienst des Stadtbaurates Peters sowie des Stadtbaumeisters Weiß. Wie man dazu gekommen ist, einem Wiener Künstler den Bau in Auftrag zu geben, ist eine merkwürdige und zugleich lustige Sache. Als man nämlich die Konkurrenz ausgeschrieben hatte, gefiel unter den eingelieferten Projekten besonders eines recht gut, bei dessen näherer Würdigung aber eine Stimme laut wurde »Das kommt mir so bekannt vor«. Und wirklich, wer die Anlage und Disponierung des Reichenberger Museums kannte, für den

unterlag es keinem Zweifel, aus welchen Quellen der betreffende Architekt getrunken hatte. Also wurde nun der »Nachempfinder« ausgeschaltet, und man wandte sich nunmehr direkt an den Schöpfer des Reichenberger Museums selbst, an Friedrich Ohmann.

So nahe die Verwandtschaft mit dem Reichenberger Museum in bezug auf die Grundrißlösung ist, so wesentlich verschieden sind die beiden von ein und demselben Künstler geschaffenen Sammlungsgebäude in bezug auf ihr äußeres Kleid. Beim Magdeburger Kaiser-Friedrich-Museum merkt man so recht, daß der Künstler jetzt in einer Übergangszeit angelangt ist, wo er zögernd nach Neuem tastet, während er sich dabei, um den Halt nicht zu verlieren, fester denn je an den Stützen, die ihm »unserer Väter Werke« liehen, anklammert. Und so sagt er ja auch von sich selbst, daß er »am Ausgangspunkte einer neuen Epoche stehend, rekapitulierend noch die schönen Seiten älterer Epochen möglichst stark zu erfassen bestrebt war«. Der Hauptton liegt bei der ganzen malerischen Architektur zweifellos auf dem die Gesamtanlage sehr stark zusammenhaltenden Eckturme, der in einer entzückenden Silhouette in die Höhe gluckst, wie die aufschießenden feuchten Massen einer Wasserkunst. Nach zwei Seiten hin lehnen sich dann die beiden Haupttrakte der Anlage an den Turm an; nach der Oranienstraße zu ein symmetrisch angeordneter Flügel mit vielen und großen Lichtquellen, die sich sogar bis in das schräg abfallende Dach hinein verlieren. Daß die Bedachung hierdurch in nicht sehr günstiger Weise aufgelockert wird, kann nicht bestritten werden. Allein diese Fenster waren beim ursprünglichen Entwurfe auch nicht vorgesehen gewesen; und ihre Notwendigkeit stellte sich erst heraus, als der Architekt zu seinem nicht geringen Staunen bemerkt hatte, daß das Magdeburger Museum doch Bilder besitzt, die es nicht nötig haben, in dämmerndem Halbdunkel ihre Existenz zu fristen. Bei dem anderen, nach der Kaiserstraße zu gelegenen Flügel hat der Künstler keine einheitliche Fassadengliederung gewählt; und das mit Recht. Denn während die Nordfront des Gebäudes für die Werke der Malerei und Plastik reserviert ist, sind hier im Westflügel die kunstgewerblichen Sammlungen untergebracht. Und da wäre es doch wahrhaftig töricht gewesen, wenn der Architekt die Fassade nicht sozusagen von innen heraus entwickelt haben würde. Er mußte also, wenn er nicht widersinnig schaffen wollte, das jeweilige äußere Gewand immer mit dem Stil der Epoche in Einklang bringen, die im Inneren der betreffenden Räumlichkeiten vorgeführt wird. Der scheinbare Stilwechsel beruht somit in diesem Falle einmal ausnahmsweise auf wirklichem Stilgefühl, was man ja allerdings bei den meisten eklektischen Arbeiten dieser Art sonst nicht sagen kann.

Doch wozu sich so lange beim äußeren Bau aufhalten. Suchen wir doch lieber erst eine Vorstellung des Innenraumes zu gewinnen; dann werden wir die Form des Außenkleides erst völlig begreiflich finden. Wir steigen also die wenigen Stufen, die von der Straße her zu der vor dem Haupttore vorgelagerten Plattform führen, hinan, grüßen im Vorübergehen das von Hans v. Glümer geschaffene Kaiser-Friedrich-Denkmal und treten durch ein Renaissance-Portal in das Vestibül ein, das im ersten Augenblicke einen etwas beengenden Eindruck auf einen macht, und zwar in um so höherem Grade, je mehr man sich in diesem Augenblicke an die prunkvollen, raumvergeudenden Treppenanlagen älterer und sogar auch noch neuerer Museen — vgl. das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin — erinnert. Den ersten Gruß in diesem Vorraume entbietet uns »Die Kunst« von Hugo Kaufmann, dessen Originalmodell zu der bekannten Münchener Brückenfigur hier eine sinngemäße Aufstellung gefunden hat. Dann nimmt uns sofort der Genius loci gefangen in einem dem Vestibül angegliederten Raume, der den Manen Otto von Guerickes geweiht ist. Magdeburgs gelehrten Bürgermeister, der in den schweren Prüfungstagen des Jahres 1631 die schwankenden Geschicke der todgeweihten Stadt leitete, kann man mit Fug und Recht den ersten deutschen Ingenieur nennen. Grund genug, um einem solchen Manne in einem städtischen Museum einen Ehrenplatz der Erinnerung zu weihen; und das ist hier geschehen, soweit es sich irgend machen ließ. Was an originalen Dokumenten im städtischen Archiv vorhanden war, hat hier Aufnahme gefunden. Eine Nachbildung der Guerickeschen Luftpumpe interessiert uns ganz besonders; ferner eine Wanduhr, die wahrscheinlich auch von dem erfindungsreichen Bürgermeister konstruiert worden ist, Möbel aus seiner Umgebung oder des weiteren dann aus seiner Zeit.

Stärker noch als in diesem Raume klingen die alten heimischen Weisen wieder in dem Zentralpunkt des nach der Kaiserstraße zu gelegenen westlichen Flügels, in der Magdeburger Halle, in die wir nunmehr durch einen mit altem Zunftgerät ausgeschmückten Vorraum eintreten. Die große Halle zieht sich durch zwei Stockwerke hindurch, öffnet sich nach der Westseite zu in einer Doppelreihe übereinanderliegender Arkaden und schließt nach oben in einem tonnenartig gewölbten Dache ab, das mit Emaille-, Kathedral- und Wellglas ausgelegt ist. Nach der Südseite hin klingt der prachtvolle Raum in zwei übereinander angeordneten kapellenartigen Apsiden aus, die für die kirchliche Kunst reserviert worden sind. Die ganze Ostwand ist in ihrer gesamten Länge mit einem höchst eindrucksvollen und weit über den Durchschnitt aller derartigen Geschichtsmalereien hinausragenden Triptychon Arthur Kampfs bedeckt, der hier in Freskotechnik Szenen aus dem Leben Ottos des Großen vorgeführt hat. In rhythmischem Zusammenklang der linearen Elemente sowie in feinen farbigen Stimmungen bieten diese Wandbilder Kampfs ebensoviel Bewundernswürdiges wie in der kraftvollen Einzelzeichnung, aus der sich die Gesamtkomposition zusammensetzt. Diese Fresken geben den farbigen Grundakkord ab für den ganzen großen Raum, dessen sonst sehr sparsam gehaltene Bemalung in Decke und Apsiden sich der Farbenskala dieser Wandbilder völlig anpaßt resp. gänzlich unterordnet. Mitten in der Halle steht, in den Größenverhältnissen prächtig mit

GOTISCHES ZIMMER AUS SÜDTIROL. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM DER STADT MAGDEBURG

ZIMMER DER DEUTSCHEN RENAISSANCE. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM DER STADT MAGDEBURG

dem Grundriß des Raumes harmonierend, ein in Originaltönung gefaßter Abguß des Erzbischof-Ernst-Denkmals von Peter Vischer, das hier eine weit glücklichere Aufstellung gefunden hat, als sie dem Originale im Magdeburger Dome zuteil geworden ist. Besonders günstig wirkt dabei noch, daß man vom Obergeschoß auch die liegende Figur des Kirchenfürsten so bequem und leicht zu übersehen imstande ist. Mit diesem Abguß sowie mit dem am Kopfende der Magdeburger Halle aufgestellten Nachgusse der »Trauernden Magdeburg« des Wormser Lutherdenkmales hat sich Kommerzienrat Polte ein bleibendes Denkmal von Heimatfreude und Kunstsinn gesetzt. Für die Füllung der Pultschränke, die sich an den Wänden entlang ziehen, sorgten Stadtarchiv, Stadtbibliothek und Münzkabinett in gleicher Weise, so daß hier in Siegelabdrücken, Münzen, Urkunden, Bildnissen und Prospekten ein übersichtliches Bild der wechselvollen Geschichte Magdeburgs gegeben werden konnte.

Um diesen der engsten Heimat gewidmeten Raum gruppieren sich nun die kunstgewerblichen Sammlungen, deren Anordnung dem Museum wohl den Ruf eines neuen Sammlungstypus eintragen dürfte. Es ist nämlich hier nicht die in den meisten Kunstgewerbemuseen übliche Aufstellung nach Material und Technik, noch auch die in sogenannten Altertumsmuseen sich mehr und mehr einbürgende Anordnung nach Zweck und Bestimmung des Gerätes gewählt worden, sondern Direktor Volbehr hat hier in chronologischer Reihenfolge eine stilistische Entwicklung des deutschen Heims

ZIMMER IM BAROCKSTIL. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM DER STADT MAGDERURG

RAUM DES 18. JAHRHUNDERTS

RAUM DES 17. JAHRHUNDERTS

KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM DER STADT MAGDEBURG

ZUNFTHALLE

KUPFERSTICHSAMMLUNG UND BÜCHEREI

DETAIL AUS DEM EMPIRERAUM

mit allen seinen mannigfachen Ausstattungsgegenständen gegeben, wie sie sich logischer, konsequenter und darum trefflicher kaum vorführen läßt. Die so höchst interessante Kultur des Hauses tut sich hier in geschlossenen Einzelbildern vor uns auf, aus denen wir den Charakter der jeweiligen Zeit, die vielseitigen sich in ihr kreuzenden Interessen und Bestrebungen wie im Spiegel schauen und studieren können. Die Kunst aus der sie gebärenden Zeitepoche heraus verstehen, und aus der Kunst wieder auf den geistigen Gehalt der Zeit schließen, das ist bei einem derartigen Arrangement ebenso leicht wie amüsant. Man wird nicht müde und gelangweilt durch ein sich stets gleich bleibendes Sujet, durch eine bis in die letzten Spielarten hinein verfolgte und durchgepeitschte Technik, durch das ewige Einerlei einer ganz bestimmten Zweckgestaltung, sondern man entdeckt hier eine neue Beziehung zwischen dieser und jener Kunsttechnik, da eine interessante gegenseitige Beeinflussung der Nationalitäten, dort einen noch wenig beachteten Zusammenhang gewisser politisch historischer Vorgänge mit ganz bestimmten neu in die Erscheinung tretenden Gebrauchsgegenständen.

Schon das erste Zimmer, eine gotische Stube aus Südtirol, atmet so völlig den Charakter seiner Entstehungszeit, daß man sich mit Leichtigkeit ein Bild von der Kultur jener Tage zu machen imstande ist. Da haben wir im profanen Mobiliar die Abhängigkeit von der so stark dominierenden kirchlichen Kunst festzustellen; wir sehen im Wandteppich mit seinen eingewebten wunderlichen Tierfiguren sich das merkwürdige Interesse widerspiegeln, das die Zeit an der ihr noch unbekannten Tierwelt ferner Zonen nahm, von der kühne Seefahrer den verwundert zuhorchenden Landratten erzählten. Dürers »Nashorn«, das an der Wand hängt, ist uns ein weiteres Bindeglied in dieser Gedankenkette; ebenso wie sein Holzschnitt aus der Apokalypse, der die gegenüberliegende Wand schmückt, uns von der schweren Seelenangst erzählt, die sich um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts wie ein Alpdruck auf die Gemüter gelegt hatte. Doch wozu diese Gedankenkette hier Glied für Glied vorüberlaufen lassen. Das hieße ja dem bereits erschienenen »Führer« Konkurrenz machen wollen. Doch sei diese inhaltlich wie typographisch mustergültige Publikation gleich an dieser Stelle rühmend genannt. Dr. Volbehr hat auch hier etwas geradezu Vorbildliches geschaffen, an dem sich weit ältere und berühmtere Sammlungen ein Beispiel nehmen können.

ZIMMER IM STIL DER MARIE ANTOINETTE
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM DER STADT MAGDEBURG

Doch nehmen wir unseren Rundgang wieder auf. Wir betreten, nachdem wir das gotische Zimmer verlassen haben, eine Anzahl von Kojen, in denen die Gegenstände Aufstellung gefunden haben, die ihre Entstehung der Übergangszeit zwischen Gotik und Renaissance verdanken. Möbel, Eisenarbeiten und Beleuchtungskörper, Glasmalereien, Gewebe und Spitzen, Leinenquasten, Bucheinbände, Plaketten und Siegelabdrücke, Tonkrüge, Lederarbeiten und Schmuckgegenstände, Miniaturen, Schlüssel, Tischgerät, Gläser und Ornamentstiche: das alles spricht uns an in einer höchst geschickten, aber doch nicht im geringsten aufdringlich dekorativen Aufstellung. Von Raum zu Raum wächst das Interesse mit der Vielgestaltigkeit der Erscheinungen; man ermüdet nicht, weil man stets zu neuen Vergleichen zwischen den sich neben einander darbietenden verschiedensten Techniken angeregt wird; man ist erfreut und ergötzt durch die Geschlossenheit der Kulturbilder, die sich vor dem Auge des Beschauers von Fall zu Fall auftun. Will man sich eingehender über die betreffende Epoche, deren Leistungen man grade besichtigt, orientieren, so greift man zum Führer, der in praktischer Anord-

BIEDERMEIERZIMMER. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM DER STADT MAGDEBURG

nung immer mit einer bestimmten Ziffer auf den Standort hinweist. Diese Ziffer des Standortkataloges kehrt natürlich auf den Etiketten wieder, so daß das Auffinden der im Führer genannten Gegenstände kaum irgendwelche Schwierigkeiten bietet. Die Etiketten selbst sind, damit sie nicht beleidigend ins Auge fallen, in einem beigefarbigen Ton gehalten, während der Aufdruck je nach der größeren oder geringeren Belichtung des jeweiligen Sammlungsobjektes in brauner oder schwarzer Farbe gewählt ist. Im Charakter der Typen hat man sich dem jedesmaligen Zeitstile anbequemt, so daß für die Räume, die die Periode der Gotik repräsentieren, eine Schwabacher Schrift gewählt ist, für die Etiketten der Renaissanceepoche die Antiqua usw.

Aus der Zeit der Hochrenaissance ist im weiteren Verlauf der Entwickelungsreihe wieder ein vollständiges Zimmer zu sehen mit reicher Wandvertäfelung und prächtig geschnitzter Decke, die laut Inschrift auf das Jahr 1590 zu datieren ist. Die Holzverkleidung stammt ebenso wie die des gotischen Zimmers aus Südtirol und wurde gleich dieser von Frau Geheimrat Poetsch-Porse gestiftet. Teller, Zinn- und Messinggefäße bekrönen die Gesimse. Für das 17. Jahrhundert konnte kein Beispiel eines geschlossenen Wohnraumes geboten werden, doch gibt hier eines der seltenen Puppenhäuser jener Zeit gewissermaßen in Form eines bis in alle Einzelheiten durchgearbeiteten Modells einen sehr bequemen Überblick über die Stilwandlungen, die das Mobiliar wie die Gerätschaften während und nach der Zeit des dreißigjährigen Krieges durchmachten. Daß wir uns in einer unruhvollen Epoche befinden, in der Säbel und Flinte das Machtwort sprachen, künden uns die in der Entwicklungsreihe hier zum erstenmale auftretenden Feuer- und Hiebwaffen, von denen etliche kunstgewerblich bedeutsame Exemplare hier Aufstellung gefunden haben. Was sonst an Mobiliar in diesem Raume des 17. Jahrhunderts untergebracht ist, mutet uns wie

GEMÄLDESAAL MIT BOCKLINS TRITONENFAMILIE
IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM DER STADT MAGDEBURG

ein Spiegelbild der gleichzeitigen Architektur an: schwer, behäbig und bedächtig, mit überwuchernder Dekoration und einer Vorliebe für massig wirkenden Prunk.

Aber dann kommt die glänzend heitere Zeit des Sonnenkönigs Ludwig XIV. Ein Spiegelsaal mit reicher, geschnitzter und vergoldeter Wanddekoration nimmt uns auf. Dekorative Malereien über Türen und Fenstern, ein in allen Farben des Sonnenspektrums schillernder Kristallkronleuchter, prächtig geschnitzte, über und über vergoldete Konsoltische, rotseidene Fenstervorhänge: das alles gibt uns einen Begriff von der strahlenden Herrlichkeit, mit der die Fürsten jener Tage sich zu umgeben wußten. Und wenn wir uns nun an den Kostbarkeiten dieses Raumes — übrigens ebenfalls wieder eine Stiftung der Frau Geheimrat Poetsch-Porse — satt gesehen haben, dann umfängt uns im Weiterschreiten der pikante, graziöse und schelmische Geist des leichten, tänzelnden Rokoko. Galanteriedegen stehen in einer Ecke, und man sieht es ihnen an, daß sie ihre menschenmordenden Gelüste abgelegt haben und nur noch den Anspruch machen, als dekorative Ausrüstungsgegenstände des salonfähigen Kavaliers zu gelten. Gebrechliches Porzellan blinkt durch die Scheiben der Glasschränke; silberne Tabatieren und vergoldete Kammerherrnschlüssel zaubern uns die Porträts ihrer ehemaligen Träger vor das Auge des Geistes und geschwätzige Fächer flüstern von liebelüsterner Koketterie pikanter Damen.

MADONNA. TERRAKOTTARELIEF DES 17. JAHRHUNDERTS
Kaiser-Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg

Und als man sich ausgeschnörkelt und ausgetorkelt hatte, da erscholl wie so oft vordem und noch so oft nachdem mal wieder der Ruf »Zurück zur Natur«, und man nahm nun im Louis seize-Stil wieder ausgesprochen naturalistische Motive auf, die in ihrer klassisch-symmetrischen Anordnung uns wie Spätlinge der Dekorationskunst des alten Rom anmuten. Eine ausgezeichnete Probe aus dieser Stilperiode bietet uns das nun folgende Zimmer, das einem süditalienischen Palazzo entstammt. Kostbare Schnitzarbeit in mehrfacher Vergoldung auf weißem Grund zieht sich um die hohen Spiegel herum, bedeckt die Füllungen der Türen und rahmt die gemalten Supraporten ein. Goldgelbe Wandbespannung mit eingewebtem Ornament gibt den Grund dazu ab und klingt mit der Farbe der Holzvertäfelung zu einem festlich heiteren Akkord zusammen. Das Museum kann sich wirklich glücklich schätzen, eine so vornehme und selten schöne Zimmerausrüstung aus der Zeit der gekrönten Dulderin Marie Antoinette zu besitzen. Der Dank dafür gebührt dem bereits verstorbenen Kommerzienrat Hubbe, der die nicht unbeträchtliche Kaufsumme für dieses kostbare Gemach erledigte.

Auch im nächsten Raume, der die Tage der Empirezeit wieder vor uns erstehen läßt, haben wir einer hochherzigen Stifterin zu gedenken, nämlich der Frau Geheimen Kommerzienrat Krupp, die dem Museum 15000 M. zur Verfügung stellte zum Ankauf von Miniaturporträts. Von diesen entzückenden Kleinmalereien sehen wir hier eine ganze Anzahl prächtigster Exemplare ausgelegt. In den Nachbarvitrinen stoßen wir dann auf verschiedene Proben von Eisenschmuck, und wir erinnern uns dabei der Tage der Not und Entbehrung, die infolge der Schreckensherrschaft des ländergierigen Korsen über unser Vaterland dahinbrausten. Wie sehr dieser Ich-Mensch übrigens auch nach Seiten des Schmuckstiles hin seiner ganzen Mitwelt den Stempel seines eigenen Geschmackes aufzudrücken gewußt hat, das sagen uns die Möbel dieses Raumes deutlich genug. Schade, daß der Raum als solcher sich dem Empirecharakter so ganz und gar nicht anpaßt; allein der Architekt war trotz eindringlichster Vorstellungen der Museumsverwaltung nicht dazu zu bewegen, diesen eingewölbten, durch Säulen gestützten Raum anders zu gestalten.

Das nun folgende Biedermeierzimmer ist dafür in der Raumwirkung um so glücklicher; und die Zeit, »da der Großvater die Großmutter nahm«, lebt mit all ihrer Stille, Biederkeit und Bedürfnislosigkeit wieder vor uns auf, wenn wir in diesem förmlich nach Lawendel und Tymian duftenden Zimmer Umschau halten, in dem der philiströse Bürger der vierziger Jahre seine Pfeife rauchte und seinen Tee trank. Hast und Unruh, das waren damals wohl unbekannte Worte; wenigstens ist man versucht, das zu glauben, wenn man die ellenlangen Briefe liest, die in jener Zeit

ORIGINALHOLZSCHNITT VON FRITZ LANG IN STUTTGART

geschrieben wurden. Auch die sogenannte »Mikrographie«, die an einer Wand des Zimmers hängt, bestärkt uns in dieser Ansicht. Denn es gehörte doch eine gute Portion Stumpfsinn und Langeweile dazu, ganze Druckseiten in diesem minutiösen, von einem unbebrillten Auge kaum zu entziffernden Maßstabe mit Feder und Tusche nachzuzeichnen. Und wie brav war man und wie zahm! »Binde dieses Bändchen alle Morgen früh mit dem zarten Händchen um das runde Knie«, heißt es auf einem in der Vitrine hier ausliegenden Strumpfbandpaare. Das klingt anders als der Fragesatz, den ich einmal auf einem dieser im 18. Jahrhundert vielbesungenen Garderobestücke vorfand. Der lautete: »Que veux-tu là-bas, petit fripon?« Aber, das war auch Rokoko!

Ehe man das Biedermeierzimmer verläßt, schreitet man an einem Ofenschirm vorüber, der in Straminstickerei die Figuren Egmonts und Klärchens vorführt. Wir sehen, es ist die Zeit, die sich an romantischen Rittergeschichten ergötzte und mit diesem anfänglich wohl etwas dilettantisch betriebenen Studium der deutschen Vorzeit den Grundstock für das nun heraufziehende Zeitalter des historischen Sinnes legte. Und mit dem Interesse an der Vergangenheit wuchs auch das Verlangen nach allen noch existierenden künstlerischen und kunstgewerblichen Zeugen der verflossenen Jahrhunderte. Daher das rapide Anwachsen einer fieberhaften Sammlertätigkeit. Und auch von dieser charakteristischen Neigung der Zeit können wir uns ein Bild machen an der Hand der hier eingeschalteten Duvigneau-Stiftung, die uns den Entwicklungsgang der keramischen Technik von den ältesten griechischen Vasen an bis auf die neuesten Erzeugnisse der Kopenhagener Manufaktur klarlegt. Aber man begnügte sich nicht damit, die Werke der Vergangenheit zu sammeln, nein man ging in der Bewunderung sogar so weit, sie bis ins kleinste nachzubilden und umgab sich nun mit einem Hausgerät, das alle Motive der Renaissancezeit in getreuer Schülermanier widerspiegelte. Der silberne Kaiserpokal, der in einer Koje des folgenden Raumes Aufstellung gefunden hat, ist ein kaum zu überbietendes Beispiel dieser mit alten Motiven so geschickt operierenden Epoche. Und ähnlich wie dieser Pokal sich aus Renaissance-Elementen seine Formensprache bildet, so lehnt sich der schmiedeeiserne Kronleuchter, der darüber hängt, an die Formenwelt des Rokoko an. Er steht also, so verschiedenartig er uns in der Gestaltungsweise anmutet, zu jenem Pokale doch in sehr enger stilistischer Verwandtschaft, insofern er gleich jenem einen historisch reproduzierenden Stil aufweist.

TONRELIEF DER VERKÜNDIGUNG. 15. JAHRHUNDERT
Kaiser-Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg

Aber es schlug, von vielen mit Sehnsucht erwartet und mit Jubel begrüßt, endlich doch die Stunde der Befreiung aus den selbstgeschmiedeten Ketten der Nachahmung. An verschiedenen Orten regten sich zur gleichen Zeit künstlerische Kräfte, die neue gangbare Pfade suchten und auch fanden. Daß es noch nicht ganz einwandfreie Leistungen waren, die uns die Windelzeit unseres neuzeitlichen Stiles bescherte, sehen wir ja jetzt, wo wir schon etwas Abstand gewonnen haben, selbst ein. Man braucht nur einen Blick auf den Scherrebecker Wandteppich Otto Eckmanns zu werfen, um die Überzeugung zu gewinnen, daß die »Führer« am Aufkommen des jetzt in Grund und Boden verurteilten »Jugendstiles« denn doch nicht so ganz unschuldig sind, als man das in der Regel meint. Aber »Jugendstil« und »Sezessionsstil«, ja das sind ja auch schon längst verstorbene Tote; und in einem Zeitraume von sechs Jahren machen wir heutzutage Stilwandlungen durch, wie früher nicht in sechzig oder gar dreimal sechzig. Welch ein klafterweiter Unterschied zwischen den kunstgewerblichen Schöpfungen eines Albin Müller und denen eines Otto Eckmann! Man betrete das vom ersteren geschaffene Wohnzimmer, das in der Entwicklungsreihe der Kultur des Hauses hier das Schluß-

...ed bildet, und man wird erstaunt sein, wie der sachliche Ingenieur dem dekorativen Maler auf der ganzen Linie den Rang abgelaufen hat. Es ist überflüssig, ein Wort zum Lobe dieses auf der Dresdener Kunstgewerbeausstellung so viel bewunderten Zimmers hier anzufügen. Freuen wir uns, daß Frau Geheimrat Poetsch-Porse dem Museum diesen prächtigen von Magdeburger Kunsthandwerkern ausgeführten Raum gestiftet hat, der ebenso laut und deutlich vom Charakter unserer Zeit redet, als es die Zimmer der früheren Stilperioden vom Wesen der ihren tun.

Es ist ein sehr instruktiver Gang, den wir hiermit beenden; ein Gang, der uns durch vier Jahrhunderte hindurchgeführt und uns gelehrt hat, mit wieviel tausend Fäden unsere gegenwärtige Kultur verknüpft ist mit dem geistigen Gehalt vorausgegangener Jahrhunderte. Und wenn wir nun die Kunst unserer Tage richtig verstehen und würdigen wollen, so bleibt uns auch hier nichts weiter übrig, als rückschauend die Bedingungen zu erforschen, die für ihr Entstehen wichtig und wesentlich waren. Und deshalb schließt sich hier als zweiter konzentrischer Kreis zunächst ein Entwicklungsgang der Plastik an, der naturgemäß nur in Nachbildungen gegeben werden konnte. Daß es möglich war, die hauptsächlichsten Meisterwerke der Bildhauerkunst von Myron bis auf Schlüter hier in getreuen, durch glückliche Tönung den Originalen recht nahe kommenden Abgüssen vorzuführen, das verdankt das Museum dem schätzenswerten Kunstsinn der Herren Kommerzienräte Zuckschwert und Hennige, sowie des Geheimrats Dr. Wolf und Otto Gruson, die sich in die Kosten dieser reichhaltigen Sammlung geteilt haben. Die Aufstellung muß eine außerordentlich glückliche genannt werden, und auch die Räume als solche sind von günstigster Abmessung, insofern als sie infolge einer verhältnismäßig geringen Höhenentwickelung die Figuren größer und imposanter erscheinen lassen. Nur in einem Saale wünscht man die Decke etwas weiter in die Höhe geschoben zu sehen, nämlich im Michelangelo-Raume, der die Hauptwerke des Titanen in sehr geschickter Zusammenstellung bietet. Daß hier die beiden Helden der Medicäer-Gräber etwas eingekerkert erscheinen, ließ sich bei den einmal gegebenen Höhenmaßen leider nicht ändern. Sehr gut in der Aufstellung sind die der Abgußsammlung angegliederten älteren Originalarbeiten, die sich in der Hauptsache in zwei Abteilungen gliedern, nämlich einmal in die von Kommerzienrat Arnold gestiftete Terrakottensammlung und dann in die Gruppe älterer Bronzearbeiten, die Kommerzienrat Polte dem Museum überwiesen hat. Diese feinen Proben der alten Kleinplastik stehen auf schlichten, schwarzen Sockeln vor einer in violettem Rot getönten Wand, deren warme Farbenfläche mit den dunklen Bronzetönen prächtig zusammengeht. Auch die Medaillen- und Plakettensammlung, die in der Hauptsache ebenfalls von Kommerzienrat Arnold gestiftet worden ist, hat hier eine sinngemäße Aufstellung und eine den Verhältnissen entsprechende Aufmachung gefunden.

MADONNA. TERRAKOTTA. BOLOGNESER SCHULE DES 17. JAHRH.
Kaiser-Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg

Haben wir diese Räume abgeschritten und somit alle Sammlungen des Erdgeschosses besichtigt, so steigen wir die breite Marmortreppe hinan, werfen im Vorübergehen einen Blick auf die herrlichen im Treppenhause aufgehängten alten Gobelins, die Frau Selma Rudolph dem Museum geschenkt hat, und gelangen zum oberen Stockwerk, aus dem uns von dem abschließenden Pfeiler der Treppenbalustrade herab der herausfordernd und spreizbeinig dastehende Lastträger Constantin Meuniers den ersten Gruß entbietet. Dieser von Rentier Hermann Goedeeke gestifteten Probe der sprachgewaltigen Kunst des verstorbenen Belgiers schließen sich in diesem Vorraume des Oberstocks noch drei weitere an, so daß der erste Eindruck, den man hier oben empfängt, von nachhaltigster Wirkung ist. Auch die im Hintergrunde aufleuchtenden dekorativen Wandbilder von Rudolf Kohtz, eine Stiftung des Vereins »Athene«, tragen das ihre zur künstlerischen Ausschmückung des oberen Vestibüls bei, von dem aus wir uns nun gleich nach links

wenden, um hier durch eine Tür einzutreten, die auf ihrer Supraporte die Aufschrift »Kupferstichsammlung und Bücherei« trägt. Ein kleinerer und ein größerer Raum, beide durch einen offenen Durchgang miteinander verbunden, dienen hier den Zwecken der Belehrung und künstlerischen Unterhaltung. Das erste der beiden Zimmer, ein polygonaler Raum mit doppeltem Seitenlicht, ist im Turme gelegen, dessen obere Stockwerke den eigentlichen Bücherspeicher bilden, in dem die kunstwissenschaftliche Fachbibliothek des Museums untergebracht ist. Die Aufstellung erfolgte hier wie in den meisten neuzeitlichen Büchereien vermittels der bequem zu handhabenden und leicht regulierbaren Lippmanschen Eisenregale. Die Ausnutzung des Turmes dürfte kaum praktischer denkbar sein, denn die Bücherei kann sich dank der großen Höhenentwickelung des Raumes in überreichem Maße ausdehnen, ohne irgendwelche Verschiebungen nötig zu machen. Auch die Ausstattung der beiden Benutzerräume, die ein sehr lobenswertes Werk des Stadtbaumeisters Weiß ist, zeugt von einer glücklichen Betonung praktischer Gesichtspunkte. Beide Räume sind mit Holzpaneelen verkleidet, in die herausnehmbare Wechselrahmen für auszustellende graphische Kunstblätter eingelassen sind. Selbst die Türen der in dem größeren Raume untergebrachten Schränke sind in ähnlicher Weise ausgerüstet, so daß der Besucher sich auf allen Seiten von Werken der graphischen Kunst umgeben sieht. Schlicht geformte Etikettenhalter aus verniertem Messing sind unterhalb eines jeden Rahmens auf der Holzverkleidung angebracht und vereinen in sich nicht nur den Vorteil praktischer Verwendbarkeit, sondern auch den Vorzug diskret wirkenden Schmuckes. Farbig wirken die Räume außerordentlich günstig, denn das geräucherte helle Eichenholz verbindet sich mit dem dunkelgrünen Linoleumbelag der Tische und den in gleicher Farbe gehaltenen Passepartouts der in die

AUS DEN FRESKEN VON ARTUR KAMPF (MITTELBILD) IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM DER STADT MAGDEBURG

DAS TREPPENHAUS IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM DER STADT MAGDEBURG

Rahmen eingelassenen Kunstblätter zu einem sehr vornehmen Zusammenklang. Ihrer Verwendung nach unterscheiden sich die beiden Zimmer insofern etwas von einander, als im größeren die gewünschten Werke vorgelegt werden, während das kleinere als Zeitschriftenzimmer gedacht ist. Auf einem achteckigen Tische, der dem polygonalen Grundrisse des Raumes entspricht, liegen hier die letzten Nummern der vom Museum gehaltenen Kunstzeitschriften aus, während die übrigen Hefte des laufenden Jahrgangs einer jeden Zeitschrift in einem dem Publikum ebenfalls zugänglichen Regale verteilt sind, dessen gläserne Schiebetüren den Vorzug haben, gegen Staub zu schützen, ohne den Inhalt des Behälters unsichtbar zu machen. Schlichte, aber geschmackvolle Pultschränke, in denen eine kurze Übersicht über die Entwickelung der Buchausstattung sowie der Schrift gegeben ist, vervollständigen die Ausstattung des einladenden Raumes.

Treten wir nun durch die Tür des größeren Zimmers hinaus, so befinden wir uns auf der Empore der großen Magdeburger Halle, woselbst wir in freistehenden Schaukästen einer sehr instruktiven Vorführung der verschiedenen graphischen Techniken begegnen. Für Holzschnitt, Kupferstich, Radierung, Lithographie und photomechanische Reproduktion sind je zwei aneinander geschobene Pultvitrinen bestimmt, die jedesmal das für die einzelne Technik nötige Werkzeug, sowie Druckplatten und möglichst charakteristische Druckabzüge aufweisen. Auf diesem Wege wird dem Laien nicht nur das Verständnis des technischen Vorganges beim Entstehen eines graphischen Kunstblattes wesentlich erleichtert, sondern auch das Gefühl für den Qualitätsunterschied der einzelnen Abdrucksgattungen anerzogen, so daß auch hier wieder nach seiten der Kunstpädagogik hin alles geschehen ist, was man von einem modernen Museum, das als kulturfördernder Faktor angesehen werden will, wünschen und verlangen kann.

Das Ideal wäre es nun für die Museumsverwaltung gewesen, wenn sie auch einen geschlossenen Entwicklungsgang der Malerei — etwa in Bruckmannschen Pigmentdrucken — hätte vorführen können, doch mußte sie dieses ihr sehr am Herzen liegende Projekt vorläufig noch zurückstellen, bis der zu seiner Durchführung nötige Raum verfügbar wird. An der Hand der vorhandenen Originale sich das von dieser Entwicklung wünschenswerte Bild zu machen, ist bei dem geringen Bestand an älteren Werken naturgemäß unmöglich. Ein paar Cranach und etwa hundert Niederländer, die Geheimer Kommerzienrat Gruson und Maler Ohnesorge dem Museum gestiftet haben, das ist der ganze ältere Bestand der Galerie, deren Schwergewicht naturgemäß auf der Seite der modernen Malerei liegt. Hier aber weist sie dank dem feinen Empfinden und großen Verständnis Dr. Volbehrs soviel erstklassige Werke auf, daß manche große Staatsgalerie in dieser Beziehung hinter ihr zurücksteht. Es würde natürlich viel zu weit führen, wenn man hier auch noch auf die einzelnen Bilder eingehen wollte, doch sei wenigstens eine Reihe von Künstlernamen genannt, die mit besonders guten Werken vertreten sind, nämlich: Lenbach, Bracht, Corinth, Kallmorgen, Böcklin, L. v. Hofmann, Thoma, Volkmann, Zügel, Uhde, Jernberg, Leistikow, Dettmann, Albers, Dill, Gebhardt, Schramm-Zittau, Höcker, Rich. Kaiser, Unger, Sascha Schneider, Leibl.

Über die Aufmachung der Bildersäle kann man nur Lobenswertes sagen. Jedes Bild kommt gut zur Geltung, denn es ist durchweg locker gehängt worden, so daß kein Raum übermäßig gefüllt erscheint. Als Wandbespannung hat man das dauerhafte sog. Kochelleinen genommen, zu dem dann jedesmal ein in der Farbe harmonierender Fußbelag gewählt ist, der hier wie überall im Oberstock aus Linoleum besteht, das auf Korkunterlage liegt. Die eigentliche Behangfläche ist nicht zu hoch genommen worden, so daß man nie in Versuchung kommen kann, auch nur drei mittelgroße Bilder übereinander zu hängen. In den abgeschrägten Ecken eines jeden Saales liegen Heizung und Ventilation. Die Aufhängung der Bilder geschah mittels dünner Drahtseile, die mit einem abschließenden Haken an der Eisenschiene eingehängt werden, die über der oberen Holzverschalung hinläuft. Diese Drahtseile werden durch die Aufhängeösen des Bildes hindurchgezogen und tragen unten federnde Laschen, auf denen die Unterkante des Bildes aufsitzt. Im Tone der jeweiligen Wandbespannung gestrichen treten diese an und für sich schon diskreten Träger ganz zurück, so daß sie fast unsichtbar sind. Die Etikettierung geschah in den Oberlichtsälen mittels mäßig großer olivgrauer Lederschildchen, die in goldener Aufschrift Künstlernamen, Lebensdaten und Gegenstandbezeichnung aufweisen. Sie sind diskret unterhalb der Bilder direkt auf der Wand befestigt, weil sie in dieser Aufmachung nicht den unangenehm blitzenden und bei der Bildbetrachtung so störend wirkenden Oberlichtreflex aufweisen, wie ihn goldgedruckte Etiketten immer haben, wenn sie auf den meist schräg ablaufenden Rahmenprofilen angebracht sind.

VOLTAIRE. VERGOLDETE BRONZE DES 18. JAHRHUNDERTS
Kaiser-Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg

In den Seitenlichtkabinetten, in denen kleine Gemälde, Aquarelle und Handzeichnungen hängen, hat man Etiketten aus dunkelgrünem Karton mit weißgrauem Aufdruck gewählt, die dem Beschauer nicht gleich auf Meterweite ins Gesicht springen, sondern ebenso gesucht sein wollen, wie es die intimen hier zur Ausstellung gelangten Kunstwerke auch von sich verlangen. Die gleiche Etikettierung ist auch durchgeführt bei einer der bemerkenswertesten Stiftungen, die noch genannt werden muß: bei der Heini Strauß-Stiftung, einer äußerst interessanten Kollektion von etwa 180 Handzeichnungen der bekanntesten Künstler des 19. Jahrhunderts. Stadtrat Strauß nebst Frau Gemahlin haben dem Museum diese sehr schätzenswerte, hocherfreuliche Gabe als bleibendes Erinnerungszeichen ihres früh verstorbenen Sohnes vermacht. Sie füllt allein sechs Seitenlichtkojen, die ihren Abschluß finden in einem kleinen von Friedrich Stapff und Heinrich Geiling entworfenen behaglichen Lesezimmerchen, in dem eine ganze Anzahl der besten modernen Illustrationswerke, darunter Sattlers Nibelungen und und ähnliche Kostbarkeiten, zur Durchsicht aufliegen. Wenn wir diese reiche Sammlung moderner Graphik, in der Künstler wie Thoma, Böcklin, Menzel, Klinger, Leibl, Feuerbach usw., überraschend gut vertreten sind, eingehend besichtigt haben, dann erübrigt es sich nur noch, einen Blick in das vom verstorbenen Stadtrat Fischer begründete Münzkabinett zu werfen, um dann schließlich noch der sehr instruktiven von Frau Kommerzienrat Arnold gestifteten und von ihr selbst mit aufopferungsfreudiger Mühe und Geduld zusammengestellten Trachtensammlung einen kurzen Besuch abzustatten, deren Modellfiguren von der freundlichen

Stifterin durchweg selbst gearbeitet worden sind. — Man sieht, es hat nicht an kunstfrohen Gönnern gefehlt, die Zeit und Geld in Fülle daran gesetzt haben, um ihrer Vaterstadt zu einem unter den städtischen Sammlungen mustergültig dastehenden Museum zu verhelfen. Rechnet man zu den vielen schon erwähnten reichen Stiftungen noch die erst in jüngster Zeit überwiesenen und noch nicht in Sammlungsobjekte umgesetzten 10000 M. von Rittmeister Wernecke, die 25000 Mark-Spende des Geheimrats Dr. Wolff und das 20000 Mark-Vermächtnis des Kaufmanns Matthaei hinzu; und erwägt man ferner, daß es nur mittels der freundlichen finanziellen Beihilfe Dr. Fabers gelungen ist, die Etikettierungsfrage in so vornehmer Weise zu lösen, daß es nur dank dem selbstlosen Entgegenkommen der A. Wohlfeldschen Druckerei möglich war, einen typographisch musterhaften, mit ausgezeichneten Abbildungen geschmückten Führer zum Preise von 50 Pfg. abgeben zu können, so muß man wirklich sagen: das Museum ist ein ragendes Denkmal freudiger Kunstbegeisterung und idealer Opferwilligkeit der Magdeburger Bürgerschaft. Aber es ist auch ein für alle Zeiten sichtbares Ehrengedächtnis einer Stadtgemeinde, die mit offenen Augen die neuen Aufgaben einer neuen Zeit erblickt hat und eifrig bemüht gewesen ist, diesen im vollsten Umfange gerecht zu werden; und nicht in letzter Linie ist es ein monumentaler Ruhmestempel für die energievolle Tatkraft, das eindringende Verständnis und den feinfühligen Geschmack eines Museumsleiters, der sich den vielfältigen Aufgaben, die ihm gestellt sind, nach jeder Richtung hin gewachsen gezeigt hat.

AUS DEN FRESKEN VON ARTUR KAMPF. OTTOS DES GROSSEN BEZIEHUNGEN ZU MAGDEBURG (RECHTES SEITENBILD)
Kaiser-Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg

DIE ATZEL, DIE VON DEM AAL SCHWÄTZT«

VON KONRAD LANGE

DÜRERS Kupferstich Bartsch 84 »Der Koch und sein Weib« oder »Die Wirtin und der Koch«, wie er gewöhnlich genannt wird, präsentiert sich hier unter einem neuen Titel, der im folgenden begründet werden soll. Die Abbildung ist nach dem Exemplar des Berliner Kupferstichkabinetts gemacht, dessen Aufnahme ich Max Lehrs verdanke. Das Blatt gehört zu denen, die in der kunsthistorischen Literatur nur selten erwähnt werden. Es scheint die Dürer-Forscher bisher wenig gereizt zu haben. Heller, der die ältere Literatur zitiert, wußte über seine Deutung nur zu sagen: »Dieses Blatt benennen einige ‚Mahomed und seine Frau', welches wahrscheinlich daher kommen mag, daß die Taube auf dem Rücken des Kochs sitzt, denn man gibt von Mahomed vor, daß häufig eine göttliche Taube auf seine Schultern sich setzte und ihm das Religionssystem eingab«[1]). Das braucht natürlich nicht widerlegt zu werden. Auch von Eye (Dürer, S. 179) hält den Vogel für eine zahme Taube und meint, das Behagen an der einfachen Szene werde durch sie vermehrt. Thausing[1]) und Springer[2]) erwähnen den Kupferstich nur ganz kurz, jener beschreibt die Darstellung als einen »dicken Mann mit einem Kochgerät und einem Vogel auf der Schulter neben einer pathetisch auftretenden Bürgersfrau«. Kaufmann, Singer, Cust, Wölfflin, Weisbach und Suida erwähnen ihn überhaupt nicht. Da Suidas Buch über »die Genredarstellungen Albrecht Dürers« handelt und vieles darin steht, was mit dem Thema keinen erkennbaren Zusammenhang hat, ist seine Übergehung des Blattes doppelt auffällig. Eine gewisse Rolle hat der Kupferstich eigentlich nur bei den Diskussionen über die Meister W-Frage gespielt, da er zu den Blättern gehört, von denen Kopien des Wenzel von Olmütz existieren[3]).

Über die Zeit seiner Entstehung gehen die Meinungen auseinander. In Scherers Publikation von

1) J. Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürers II (1827) S. 494.

1) Thausing, Dürer. 2. Aufl. I. S. 230.

2) Springer, Zeitschr. f. b. K. XII. 1877, S. 5. In der Dürerbiographie und den Aufsätzen über den altdeutschen Holzschnitt und Kupferstich und Dürers Entwickelungsgang, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 2. Aufl., II, S. 20 und 62, wird das Blatt übergangen.

3) Vgl. Lehrs, Wenzel von Olmütz, S. 27.

Dürers Gemälden, Kupferstichen und Holzschnitten wird er, jedenfalls unrichtig, vor 1495 gesetzt, während Hausmann (A. Dürers Kupferstiche usw. S. 32) ihn, ebenfalls ohne Grund, erst nach 1506 entstanden sein läßt. Seine Entstehung fällt, der Technik nach zu schließen, wahrscheinlich zwischen die vier Hexen von 1497 und die Madonna auf der Rasenbank von 1503. Man wird ihn am besten um 1500—1502 datieren.

Mich hat das Blatt seit Jahren interessiert, da ich darin etwas eigentümlich Pointiertes zu erkennen glaubte, was mich an die Illustration eines Schwankes oder Fastnachtsspiels denken ließ. Ich erinnere mich auch, daß ich vor etwa zwölf Jahren auf Grund einer Anfrage von Lehrs die Schwankliteratur des 16. Jahrhunderts daraufhin durchsah, unter anderem Paulis Schimpf und Ernst und manches von Hans Sachs las, ohne daß es mir aber gelungen wäre, etwas Entsprechendes zu finden. Ich muß damals mit Blindheit geschlagen gewesen sein. Denn das Gesuchte lag groß und breit da, und die Darstellung bot wahrhaftig genug Anhaltspunkte zu einer novellistischen Deutung.

Ein dickwanstiger ärmlich gekleideter Mann, dessen geflickter Rock und reparierte Beinkleider jedenfalls nicht auf Reichtum oder vornehme Herkunft schließen lassen, schreitet nach vorn und wendet dabei sein Gesicht mit äußerst lebhaftem und wie es scheint erzürntem Ausdruck einer einfach bürgerlich gekleideten Frau zu, welche, den Kopf mit einer großen Haube bedeckt und den linken Arm in den Mantel eingewickelt, ruhig, die Hände über dem Leib gekreuzt, neben ihm einhergeht oder dasteht. Sein dickes, nach unten breiter werdendes Gesicht mit der niedrigen Stirn und dem schwammigen Unterkinn läßt nicht gerade auf besondere Intelligenz, wohl aber auf eine gewisse Freude am Wohlleben schließen, die in einem auffallenden Gegensatz zu der ärmlichen Kleidung steht. Dieser Eindruck wird durch die Bratpfanne und den Kochlöffel verstärkt, die er in der Hand hält. Offenbar sind es diese Geräte, welche, zusammen mit den beiden Messern, die ihm im Gürtel stecken[1]), zu seiner Benennung als Koch Veranlassung gegeben haben. In der Tat hat Dürer ihn wahrscheinlich als solchen charakterisieren wollen. Denn daß ein Mann, noch dazu in Gegenwart seiner Frau, mit Küchengerätschaften hantiert, ist jedenfalls ein seltener Fall, und die Verbindung einer gewissen materiellen Behäbigkeit mit der unverkennbaren Ärmlichkeit der äußeren Erscheinung würde sich so am einfachsten erklären.

Auch bei der Frau weisen die vollen Gesichtszüge und das Behäbige des ganzen Wesens, z. B. der etwas dicke Leib, darauf hin, daß es den beiden Leuten nicht gerade schlecht geht. Sie trägt an der Seite die Tasche und die Schlüssel, die bekannten Attribute der Hausfrau. Der Stiel, der unter der Tasche sichtbar wird, scheint auch von einem Kochlöffel herzurühren. Eine Tasche hat übrigens auch der Mann an seiner Seite hängen.

1) Oder ist es ein Messer und ein Schleifstein?

Die besondere Situation ergibt sich daraus, daß die Frau den Mann nicht ansieht, sondern den Beschauer in eigentümlich gespannter Weise fixiert, wobei sie — was besonders zu beachten ist — den Daumen der linken Hand einkneift. Dies im Zusammenhang mit dem anscheinend sehr erregten Ausdruck des Mannes scheint darauf hinzuweisen, daß hier ein ehelicher Zwist vorliegt. Offenbar tritt der Mann an seine Frau heran und richtet in lebhafter Weise eine Frage an sie, oder macht ihr wegen irgend etwas Vorwürfe. Sie tut darauf ganz unschuldig, wobei sie aber doch verlegen erscheint. Denn sie wendet sich ihm nicht zu, hält vielleicht sogar mit Gewalt an sich, um nicht heftig zu antworten.

Worauf sich der Zwist bezieht, deuten die Küchengerätschaften an. Ein Mann, der mit einer Pfanne und einem Kochlöffel in der Hand auftritt, kann, mag er nun Koch sein oder nicht, nur aus der Küche kommen. Er hat offenbar irgend etwas in der Pfanne braten wollen, ist aber durch ein unerwartetes Ereignis daran gehindert worden. An diesem Ereignis muß die Frau schuld sein, sonst würde er nicht so erregt an sie herantreten.

In diesem Zusammenhang ist der Vogel von Wichtigkeit. Er sitzt auf der Schulter seines Herrn, flattert mit den Flügeln und öffnet gegen ihn den Schnabel. Durch die Wendung des Mannes kommen Mund und Schnabel einander ziemlich nahe. Es könnte fast scheinen, als ob der Vogel dem Manne in den Mund picken, ihm etwa einen Bissen aus dem Munde heraus holen wollte. Allein der Mann öffnet nur den Mund, ohne daß ein Bissen darin sichtbar würde. Was aber macht der Vogel sonst? Das wird davon abhängen, was es für ein Vogel ist. Die Deutung auf eine Taube, die früher gebräuchlich war, ist durchaus nicht überzeugend. Schon die Form des Halses und die eigentümliche Art zu flattern, vertragen sich damit nicht.

Der Vogel ist vielmehr eine Elster. Davon kann man sich durch einen Blick in das erste beste illustrierte Vogelbuch überzeugen. Wenn eine »schwatzhafte Elster« auf der Schulter eines Mannes sitzt und den Schnabel gegen ihn öffnet, wobei sich außerdem ihr Kehlkopf lebhaft zu bewegen scheint, so schwatzt sie natürlich. Worauf sich ihr Schwatzen bezieht, ist klar: es kann nur die Frau sein, zu welcher sich der Mann wendet. Daß es nichts Angenehmes ist, was sie ihm mitzuteilen hat, ergibt sich aus seinem bösen Gesicht. Natürlich kann sich die Nachricht nur auf die Küche beziehen, sonst hätten die Küchengerätschaften keinen Sinn. Der Frau ist offenbar irgend etwas passiert oder sie hat irgend etwas verbrochen, was den Mann verhindert, seine Absicht in der Küche auszuführen, das heißt das in der Pfanne zu braten, was er braten wollte. Die Elster, die es gesehen hat, verrät es dem Manne. Dieser braust, wie er es hört, auf und fährt mit scheltenden Worten über seine Frau her. Sie aber kann nichts Rechtes erwidern. Sie fühlt sich zwar schuldig, will es aber doch nicht gestehen. Deshalb tut sie gar nicht so und schweigt sich aus.

Ich weiß nicht, ob der Leser, der die richtige Deutung noch nicht kennt, alles dies aus dem Blatte herauslesen wird. Jedenfalls läßt sich nicht leugnen, daß man es ohne Schwierigkeit in dasselbe hineinlesen kann.

Geschichten von geschwätzigen Elstern erzählte man sich im 16. Jahrhundert mehrere. Sie haben alle eine ähnliche Pointe. Einmal betrügt eine Ehefrau ihren Mann mit einem Buhler. Die Elster sieht es und klatscht es dem Ehemann. Um sich an ihr zu rächen, schlägt die Frau mit ihrer Magd ein Loch in die Decke über dem Elsterkäfig und schüttet nachts Sand und Wasser auf den Vogel herab. Dieser beklagt sich bei dem Herrn, es habe die ganze Nacht auf ihn gehagelt und geregnet. Da nun leicht festzustellen ist, daß es die Nacht über gutes Wetter war, benutzt die Frau die falsche Aussage der Elster, um deren Unzuverlässigkeit zu beweisen und sich selbst von der Schuld reinzuwaschen. Der Mann läßt sich auch eine Zeitlang überzeugen, reißt der Elster aus Wut den Kopf ab — und bemerkt erst zu spät das Loch in der Decke, das den Irrtum aufklärt und seine Schande enthüllt.

Diese Geschichte kann offenbar in dem Stiche nicht gemeint sein, denn damit wären die Kochgerätschaften nicht erklärt.

Ein andermal wird von einer Elster erzählt, die in einem Wirtshaus gehalten wurde und gewöhnt war, den Preis des Weines auszurufen. Einmal habe sie auch dann noch den niedrigeren Preis genannt, nachdem der Wirt schon aufgeschlagen hatte. Dadurch seien viele Gäste angelockt worden, die sich dann aber bitter beschwert hätten, daß sie mehr bezahlen müßten, als man ihnen vorausgesagt habe. Der Wirt ist wütend über die Elster und wirft sie auf die Straße in den Dreck. Mühsam klaubt sie sich wieder heraus. Als sie dann bald darauf ein Schwein sieht, das sich im Kot gewälzt hat, sagt sie zu ihm: Du hast gewiß auch den Wein zu billig ausgerufen. Auch diese Geschichte kann nicht gemeint sein. Denn es fehlt in dem Kupferstiche jeder Hinweis auf den Wein, ohne den doch kein Beschauer auf die richtige Deutung verfallen konnte. In allen diesen Geschichten kommt es offenbar auf die Schlußpointe an. Die Elster ist ein Beispiel für unbedachte Schlußfolgerungen auf Grund ungenügender Induktion. Sie ist zwar sehr klug, kann sprechen wie ein Mensch und auch ganz gut beobachten. Aber sie kombiniert falsch, zieht aus dem Beobachteten falsche Schlüsse.

Derartige Geschichten finden sich in vielen Fabelbüchern, moralischen Volksbüchern und Schwanksammlungen des 15. und 16. Jahrhunderts, z. B. im Ritter vom Turn, Bebels Facetien, in »Scherz mit der Wahrheit«, Paulis Schimpf und Ernst, Kirchhofs Wendunmut, ja sogar noch in Abraham a Santa Claras Judas dem Erzschelm[1]). Sie scheinen, teilweise auch in Übertragung auf andere Tiere, noch jetzt hie und da im Volksmunde zu leben.

Darunter ist nun auch eine Geschichte, die besonders beliebt gewesen zu sein scheint und in ihrer ältesten bekannten Form genau zu dem Kupferstiche paßt. Ich gebe sie zunächst in der Fassung eines Schwankes von Hans Sachs:

Der edelman mit dem al.

In dem hofton Danhawser.

1.

In Meichsen sas ein edelman,
Gastfrey zw aller zeitte,
Er fisch vnd guet wiltpret pehielt
Auf zwkuenftige geste.
Ains mals het er ein grosen al
In einem fischdrog weite,
Den er pehielt auf einen hoff,
Faist auf das allerpeste.
Eins tages muest er reiten aus
Zum fuersten, als er jaget.
Die edel fraw perueft zw haus
Ir hawsfögtin vnd saget,
Wie sie hett einen grosen luest,
Den grossen al zw essen.
Gar pald peraiten sie den al vermessen,
Süden yn und prieten in halb,
Und darnach zamen sasen,
Hetten darmit einen gueten schlamp,
Frölich truncken und assen.

2.

Frue der junckher geriten kom
Und vom gaul wart gesessen.
Da het er hencken in eim kar
Ein alster, die kunt schwaczen,
Die sprach: »Junckher, den grossen al
Hat vnser fraw gefressen
Nechten mit irer hawsfocktin«.
Er glaubet nit der haczen,
Gieng nab und schawt zw dem fischdrog:
Der al war nimer drinen,
Die frawen er mit red anzog;
Die war listig von sinnen
Vnd sprach: »Der otter hat in weck
Oder vileicht ein bieber.«
Der edelman sprach zw der frawen: »Lieber,
Dw vnd auch des hawsfocktes weib
Seit der pieber vnd otter;
Den al ir mir gefressen habt«.
Sie sprach: »Dw lewgst, dw lotter!«

3.

Da schlueg er ir die fawst an kopf
Vnd sie peim har umb zuege,
Schlueg sie darzw ein guete nuet,
Weil sie rett so vermessen.
Als der junckher rait wider aus,
Da clagt sie den getruege.
Der heczen irer hausfogtin,
Die ir den al halff fressen.
Die haczen namen sie alpaid,
Die fedren ir außzuepften
Vmb iren kopff, ir zw herzlaid
Sis gancz glaczet peruepften.

1) Vgl. die Zitate von Oesterley in den Ausgaben von Pauli und Kirchhof (Stuttgarter Literarischer Verein, Bd. 85 und 95—98) und die Zusammenstellung von J. Bolte, Zeitschrift des Vereins für Volkskunde XIII, 1903, S. 94 Anmerkung.

Nach dem, wen die hacz sach ein man
Am kopf glaczet vnd kale,
Sprach sie: »Der hat geschweczet von dem ale«. —
Zwo ler aus diesem possen merck:
Neschlein zalt man mit schlegen;
Zum andren ein geschweczig maul,
Wirt oft gerupft dargegen.
Anno salutis 1541, am 8. tag Julii.[1])

Dürer kann die Geschichte natürlich schon aus chronologischen Gründen nicht aus Hans Sachs haben. Außerdem paßt ein Punkt gar nicht, nämlich daß der Mann ein Edelmann ist. Hätte dies in der literarischen Quelle gestanden, die Dürern vorlag, so hätte er den Mann wohl nicht in dürftiger Kleidung dargestellt, überhaupt das Ganze vermutlich anders formuliert. Auch die Schläge, die die Frau bekommt, sind in dem Kupferstich nicht angedeutet. Sonst aber paßt alles so gut, daß es sich schon lohnt, der Sache nachzugehen und zu fragen, ob nicht die Erzählung des Hans Sachs auf eine Quelle zurückgeht, die in dieser Beziehung dem Kupferstich besser entspricht. Zunächst scheint das nicht der Fall zu sein. Die Quelle ist uns nämlich bekannt. Es ist der Schwank in Paulis Schimpf und Ernst, dessen Lektüre mich zuerst auf den Gedanken brachte, daß Dürer eine ähnliche Geschichte gemeint haben könnte. Der Barfüßermönch Johannes Pauli erzählt in seiner 1518 zu Thann im Elsaß geschriebenen Sammlung von 593 Schwänken folgendes:

»Von schimpff das sechst.
(Ein atzel schwetzt von dem al.)

Es war ein edelman ein eren man, der het allen mal gest, darumb so behielt er alwegen etwas besunders, es weren junge hüner, oder wer wiltbret in dem saltz, oder weren fisch in dem trog, wa er uberfallen würd von ersamen gesten, das er auch etwas het inen für zůsetzen, wan das ist einem eren man gnůg, der da gest hot, wan er einer trachten me hat, dan so er allein ist und kein gest hat. Uff ein mal het er ein gůten al in dem fischtrog lauffen, und es begab sich das er můsz hinweg reiten, und da er hinweg kam, da gieng sein hauszfraw zů irer nachbaurin zů irer gespil, und sprach zů ir. Ach liebe nachbaurin ich hab den grösten lusten ein al zů essen, mein juncker hat ein al in dem fischtrog lauffen, wöllen ir mir helffen, so wöllen wir in schlemmen, und wöllen darnach sprechen, der otter hab in fressen. Die nachbürin sprach ia. Sie bereiteten den al nach irem willen, und sutten ein theil und brieten ein theil. Indem der iuncker widerumb kam reiten, und sich widerumb ab zog. Nun het der iuncker ein atzel in einer keffin, die kunt schwetzen. Und die atzel sprach zů dem iunckern: Juncker die fraw hat den al gesotten und gebraten, und hat in fressen. Da sich nun der juncker ab gezohe, da gieng er uber den trog, wan er wolt der atzlen nit glauben, da was er hinweg da ward er zornig und sprach zů der frauwen: Fraw wie sein ir so schleckerhafftig, warumb haben ir mir den al fressen, den ich uff gest behalten hab. Sie sprach, ich hab es nit gethon, ist er nicht noch da, so müssen in die otter haben fressen, wan sy haben euch vor me fressen. Der iuncker sprach: ia es ist war, ir haben es gethon, ir sein der otter und der marder der in fressen hat, der fogel hat mir es gesagt. Da die fraw hort das es im der fogel hat gesagt, ward sie zornig uber den fogel. Da nun der iuncker uff ein mal widerumb hinweg geriten was, da nam sie ire nachburin zů ir, die den al het helffen fressen, und berupfften der artzlen den kopff und machten im ein blatten, sie hetten in lieber gar zů dot geschlagen. Wan dan der fogel einen man sahe, der ein kalen kopff oder blatten het, so sprach er zů dem selbigen man: du hast freilich auch von dem al geschwetzt[1]).«

Die Geschichte ist zwar noch zu Lebzeiten Dürers geschrieben und das Volksbuch Paulis hat schon 1522 bei Grieninger in Straßburg seine erste Auflage erlebt. Dennoch kann Dürer dieses Buch nicht als Quelle benutzt haben, da sein Kupferstich wie gesagt schon um 1500—1502 entstanden ist. Dies und die Tatsache, daß der Stand des Mannes in dem Stich und in der Geschichte nicht übereinstimmt, veranlaßte mich, Herrn Prof. Joh. Bolte in Berlin zu fragen, ob ihm eine ältere Quelle bekannt wäre. Er verwies mich außer den oben S. 94 Anm. 1 zitierten Stellen auf den Ritter vom Turn. Ich hatte diesen seit Jahren nicht in der Hand gehabt und auch die Neuausgabe von Kautzsch (1903) noch nicht zu Gesicht bekommen. Deshalb war mir diese Quelle entgangen. Hier fand ich nun genau, was ich suchte.

Der Ritter vom Turn, dessen Beziehungen zum jungen Dürer jedem Kunsthistoriker bekannt sind, ist in deutscher Übersetzung zuerst 1493 bei Furter in Basel erschienen, und zwar mit den interessanten Illustrationen, die Daniel Burckhardt auf Dürer zurückgeführt hat. Das Buch geht auf eine französische Quelle vom Jahre 1371/72, den Chevalier de la Tour Landry zurück, den Montaiglon 1854 neu herausgegeben hat. Der Verfasser trägt unter dem Vorwande, seinen Töchtern weise Lehren über Liebe und Ehe zu geben, eine Anzahl weltlicher Anekdoten und biblischer Geschichten zusammen, die sowohl von braven, züchtigen und frommen, als auch von eitlen, geschwätzigen, schleckrigen und unzüchtigen Weibern handeln, wobei natürlich die Tugend immer belohnt und das Laster immer bestraft wird. Die dick aufgetragene Moral ist oft recht an den Haaren herbeigezogen und die Pointen häufig sehr schwach. Die Übersetzung stammt von Marquart vom Steyn, Ritter und Landvogt zu Montpellicart, und führt den Titel: Der Ritter vom Turn von den Exempeln der gotsforcht uñ erbarkeit. Die Geschichte von der geschwätzigen Atzel steht auf Fol. Biij und lautet:

»Ich will üch ouch eyn exẽpel sagñ võ den frowẽ die hynder jrẽ mannẽ heymlich schleck essen. Es

1) Vgl. Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs, herausgegeben von Goetze und Drescher, 3. Bd., Neudrucke deutscher Literaturwerke 164—169, S. 269.

1) J. Pauli, Schimpf und Ernst, Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 1866, LXXXV, 18.

wz eyn frow die hatt eyn atzeln jn eyner kefygen, die redt unnd sagt alles dz das sy sach das man thett. Als begab sich, das jr hußwürt eyn guten grossen ol jn eynem trog an eyn heymlich end behalten hatt, uff das ob jm yendert eyn herr oder guter fründ zu huß keme, jn zu besehen, das er jm dar mit ere thun unnd eyn gut essen haben möchte. Also gieng die frow zu jrer gefatter, jr von dem ole sagend, uñ wie gut er zu essen were, ye das sy ein anschlag thetten den zu essen, uñ dem hußwürt zu verston zu geben, das jn eyn otter genomen unnd gessen hette. Da nun der herr zu huße kam, hub die atzel an und sagt: herr myn frow het den ol gessen, da gieng der herr über synen vischtrog, und wolt besehē ob es war wer oder nit. Als er nun den nit fand, fragt er sin husfrow wohin der komen were. Vermeynt sy sich gar wol zu entschuldigen. Sprach aber der herr: gewyslich hast du jn gessen, dañ die atzel mir das geseit hat, unnd schalt uñ strafft sy darumb mit gar zornmütigen wortē. Darumb so bald der herr ußhin reit kam die frow mit jrer gefatter zu der atzeln und nomen unnd berofften sy das yr dhein feder bleib uff jrem houpt, unnd sprachent: das ist darumb das du deß oles halb unß hast verraten. Dannanthyn wo die atzel eyn menschē sach der da kal oder glatzköpfig was, Schrey sy überlut: du hast ouch von dem ol gesagt. Darumb sich vor söllichem schlecken wol zu hütten ist.«

Für unseren Kupferstich ist das Wichtige an dieser Fassung, daß der Mann nicht als Edelmann bezeichnet, überhaupt von seinem Berufe nichts gesagt wird. Ein Künstler, der sie illustrieren wollte, hatte also in bezug auf seine Kennzeichnung freie Hand. Daß Dürer ihn als Koch charakterisierte, ergab sich einfach daraus, daß er den Inhalt anders überhaupt nicht hätte klar machen können. Man muß auch zugeben, daß er alles getan hat, um seiner Quelle gerecht zu werden. Was der Erzähler nach den Regeln seiner Kunst auseinanderreißen mußte, drängte der Maler nach den Gesetzen der seinigen räumlich zusammen. Der Mann schilt schon die Frau, während ihm die Elster noch das Geheimnis verrät. Das Suchen im Fischtrog und die Bestrafung der Elster konnte nicht in derselben Komposition dargestellt werden. Statt des ersteren sehen wir eine Anspielung auf den vergeblichen Versuch des Mannes in der Küche, den Aal zu braten. Denn nur dies konnte durch das Kochgerät einigermaßen verständlich angedeutet werden. Trotzdem könnte man sagen, daß die Illustration gerade dieser Geschichte in einem selbständigen Kupferstich ein Mißgriff war. Denn ohne Kenntnis der Geschichte konnte kein Mensch auf die richtige Deutung verfallen. Das gilt freilich nur von uns, nicht von den Zeitgenossen Dürers. Vielleicht war der Schwank im 16. Jahrhundert so bekannt, daß jeder Beschauer beim Anblick der Elster und des Kochgeräts sofort wußte, was gemeint war.

Am verständlichsten wäre aber die Szene gewesen, wenn der junge Künstler sie von Anfang an nicht als selbständigen Kupferstich gedacht, sondern als Holzschnittillustration zum Ritter vom Turn geplant hätte. Dieser Gedanke liegt aber besonders deshalb sehr nahe, weil der Ritter vom Turn bekanntlich der erste von den Baseler Drucken der Jahre 1493—1498 ist, deren Illustrationen anerkanntermaßen eine enge Verwandtschaft mit den Jugendwerken Dürers haben. Sind sie doch von Daniel Burckhardt geradezu Dürer selbst zugeschrieben worden. Allerdings haben Werner Weisbach in seiner Schrift über den Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Baseler Bücherillustration (Straßburg 1896), und R. Kautzsch in seiner Neuausgabe des Ritters vom Turn (1903) den Illustrator der Baseler Drucke und den jungen Dürer wieder auseinandergerissen, so daß Wölfflin sich bei der Besprechung dieser Frage auf die Annahme beschränken zu müssen glaubte, der junge Dürer habe jenem Illustrator bei seiner Arbeit nur »über die Schulter gesehen.« Dem gegenüber halten Peartree, Alfr. Schmidt, Friedländer, Justi und, wie es scheint, auch noch andere an Burckhardts Hypothese fest.

Ich widerstehe der Versuchung, die Frage hier auf Grund meiner kleinen Entdeckung von neuem zu erörtern. Denn da allgemein anerkannt ist, daß der Illustrator der Bergmannschen Offizin einer der bedeutendsten, vielleicht sogar der bedeutendste Holzschnittzeichner des 15. Jahrhunderts war, und daß Dürer die Illustrationen seines Meisterwerkes, des Ritters vom Turn, wenn nicht selbst gezeichnet, doch zum mindesten gekannt, das heißt also auch bewundert hat, so möchte ich mich nicht durch Leugnung ihres Dürerschen Ursprungs der Gefahr aussetzen, später einmal durch den Nachweis in Verlegenheit gebracht zu werden, daß Dürer sich selbst sehr bewundert oder gar sich selbst bei der Arbeit über die Schulter geguckt hätte.

Tatsache ist jedenfalls, daß der Koch und sein Weib unter den Holzschnitten des Ritters vom Turn nicht vorkommt und auch durch seine Komposition einigermaßen von ihnen abweicht. Das gilt schon von der Beschränkung auf zwei Figuren, sowie der Unterdrückung jeder Andeutung des Raumes, in dem die Szene vor sich geht. Doch würde sich dies — den Dürerschen Ursprung der Illustrationen vorausgesetzt — auch daraus erklären, daß er einer um mehrere Jahre entwickelteren Stufe seiner Kunst entspricht.

Mag nun die »Atzel, die von dem Aal schwätzt«, einen bei der Illustration des Ritters vom Turn unbenutzt gebliebenen und später wieder aufgegriffenen und in entwickelteren Formen durchgeführten Kompositionsgedanken repräsentieren, oder mag Dürer hier mit seinem großen uns immer noch unbekannten Vorgänger in erfolgreicher Weise wetteifern, jedenfalls war der Text des Ritters vom Turn seine Quelle. Denn das Buch erschien in derselben Zeit, in der sich Dürer auf seiner Wanderschaft im Elsaß, wahrscheinlich sogar in Basel aufgehalten hat. Wenn er es auch nicht selbst illustriert haben sollte, so hat er es jedenfalls mit Interesse gelesen.

So wird durch die neue Deutung wieder einmal

der Satz bestätigt, daß Dürer den Inhalt seiner Kupferstiche, auch da, wo er auf den ersten Blick fremdartig oder besonders geistreich erscheint, nicht selbst erfunden hat. Ebenso wie beim Meerwunder[1]), der Nemesis, der Melancholie, dem Ritter, Tod und Teufel, hat er sich auch hier damit begnügt, einen Gedanken, der in der Luft lag, eine Geschichte, die schon literarisch fixiert war, künstlerisch zu verkörpern.

1) Vgl. K. Lange, Zeitschrift für bild. Kunst XI 1900, S. 195—204. Was Werner Weisbach, der junge Dürer 1906, S. 51, gegen meine Deutung eingewendet hat, überzeugt mich nicht.

UNBEACHTETE MALEREIEN DES 15. JAHRHUNDERTS IN FLORENTINER KIRCHEN UND GALERIEN

VON O. WULFF IN BERLIN

II.

DURCH das rein künstlerische, schon naturalistisch gefärbte Interesse für eine bewegte Einzelgestalt in ihrer plastischen Entfaltung, die noch dazu als Rückenfigur das Auge durch keinen anderen Reiz zu fesseln vermag, kündigt sich in den besprochenen Fresken von S. Maria Maggiore (siehe Artikel I) noch entschiedener als in anderen Werken Spinello Aretinos die neue quattrocentistische Kunstanschauung an, mögen sie nun diesseits oder noch jenseits der Jahrhundertwende entstanden sein. Im trecentistischen Gesamteindruck der Bilder freilich bleibt ein solcher Zug leicht unbemerkt und die bisherige Nichtbeachtung der sichtlich aufgefrischten Darstellungen daher erklärlich. Anders verhält es sich mit ein paar Stücken, auf die ich im folgenden aufmerksam machen möchte. Sie sind unantastbare Arbeiten des 15. Jahrhunderts, denen abgesehen von ihrem Eigenwerte vielleicht auch eine gewisse Bedeutung für die Klärung einer noch nicht geschlichteten Kontroverse zukommt.

Ein wichtigerer Überrest früher quattrocentistischer Malerei hat an allgemein zugänglicher, ja an vielbesuchter Stelle seit mehr denn anderthalb Jahrzehnten noch so gut wie gar keine Berücksichtigung erfahren. Die mißlichen äußeren Umstände tragen wohl daran die Hauptschuld. Die Freske, um die es sich hier handelt, ist durch die gegen Ende der achtziger Jahre in Angriff genommenen Restaurationsarbeiten in S. Trinità, denen unsere Kenntnis der Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts so manche Bereicherung verdankt, schon bei deren Beginn zutage gekommen. Zur Zeit ihrer Auffindung war die Forschung leider für den Fund noch nicht reif. Inzwischen wurde nicht nur die freigelegte Freskenfolge des Lorenzo Monaco in der Kapelle Bartolini-Salimbeni ihrer hohen Bedeutung entsprechend gewürdigt[2]), sondern auch die umfänglichen Bruchstücke zweier Martyrienszenen in der dem hl. Bartholomäus geweihten Cappella Scali, der zweiten links vom Chor, und die Darstellung dieses Apostels am Frontispiz derselben erhielten neuerdings ihren festen Platz in der Kunstentwickelung des zweiten Viertels des Quattrocento als Arbeiten eines mit dem Autor der Krönung Marias in den Uffizien, die dort irrtümlich dem Jacopo da Casentino zugeschrieben war, identischen Übergangsmeisters[1]). Haben wir es da mit einem aus der archaischen Richtung eines Bicci di Lorenzo und seiner Compagni hervorgegangenen Künstler zu tun, der sich mit mehr Entschiedenheit als sie die Errungenschaften des neuen Stils der jüngeren Generation anzueignen strebt, so ist der Meister jener wieder vergessenen Freske — sie befindet sich in der gegenüberliegenden, nach dem Haupt- und Querschiff geöffneten ersten Kapelle der Südseite — sicher in nächster Nähe der eigentlichen Bahnbrecher der Renaissance, wenn nicht in ihrer Mitte zu suchen (s. Abb. 1). Die ungünstige Stelle, die das Bild an der hinteren Wand des dämmerigen Raumes einnimmt, wo es selbst in der besten Morgenstunde nur von schwachem Reflexlicht getroffen wird, und der heutige Erhaltungszustand erklären es, daß so viele achtlos daran vorüber gegangen sind. Während eines früheren Aufenthaltes in Florenz ist mir dasselbe widerfahren. Der Besucher, der sein Augenmerk hauptsächlich auf die bekannten Denkmäler der Kirche richtet, wird durch den Anblick der Magdalenenstatue Desiderios (bezw. des Benedetto da Majano) abgezogen, die seit der Restauration an der Südwand der Kapelle vor ihrem hierher versetzten Barockaltar steht, und sieht über die Gestalt des Bischofs in der flachen Nische zu seiner Linken um so eher hinweg, als sie in die ödeste moderne Dekoration pseudogotischen Stils eingeschlossen ist. Aber hat man einmal einen aufmerksam prüfenden Blick darauf geworfen, so wird man sie trotz der augenfälligen Verderbnis nicht leicht vergessen. Es ist eine jener charaktervollen Figuren, wie sie eine jugendfrische Kunst aus einheitlichem Wurfe schafft, die sich dem Gedächtnis so stark einprägen. Die Nachhaltigkeit dieses Gesamteindrucks wird nicht einmal durch den Umstand allzusehr beeinträchtigt, daß nur die obere Hälfte der Figur erhalten und auch diese durch Übermalung stark mitgenommen, die untere Hälfte aber

2) A. Schmarsow, Masaccio V, S. 125; O. Sirén, Lorenzo Monaco. Straßburg 1905, S. 113.

1) P. Toesca, Arte 1904. VII, p. 56.

auf neuem Bewurf in farbloser blaßbräunlicher Malerei frei ergänzt ist. Der Gegensatz zwischen Altem und Neuem ist auch in der Abbildung am verschiedenen Ton wie im künstlerischen Charakter auf den ersten Blick erkennbar. Das Ungeschick, das der Restaurator in seiner selbständigen Arbeit bewiesen hat, bürgt für die im wesentlichen unverfälschte Erhaltung des wichtigeren Teils. Allerdings ist auch da jede Form durch die Auffrischung mit Temperafarbe, die heute wieder trübe geworden ist, verflaut, aber an der zeichnerischen Grundlage ist sicher nichts verändert. Denn wer die Stellung der Füße so wenig zu erfassen vermochte und nicht imstande war, den Griff der rechten Hand lebendiger zu gestalten, der hätte nie und nimmer die eigenartige Haltung der Arme erfinden oder in das Gewand so viel bewegte Form hineinlegen können. Er hat manches abgeschwächt und vor allem den Gesichtszügen und dem Bart verschwommene moderne Details aufgesetzt, aber er hat schwerlich auch nur eine neue Linie hinzugefügt. Durch die ganze Oberhälfte der Gestalt blickt trotz seiner Bemühungen, die vermeintlichen Härten zu vertuschen, noch deutlich das echt quattrocentistische Disegno hindurch, und da in ihr die Hauptmotive beschlossen sind, dürfen wir wohl mit einiger Vorsicht die charakteristischen Merkmale der Darstellung zu stilkritischer Betrachtung verwerten. Wenn dabei auch nichts weiter gewonnen werden kann, als eine überzeugende Zuschreibung des verunstalteten Werkes an eine der bekannten Künstlerindividualitäten, so scheint das Ergebnis doch nicht ohne Bedeutung für die Beantwortung der Frage nach der Persönlichkeit eben dieses Meisters zu sein.

Die Standweise der Figur läßt sich zunächst nicht näher bestimmen, aber die ganze Haltung des Oberkörpers und der Ablauf der Steilfalten unterhalb des Gürtels lassen doch keinen Zweifel, daß die Stellung eine klar und sicher abgewogene war. Hoch aufgerichtet mit etwas erhobenem Haupt steht der Kirchenfürst vor uns, den Blick fest auf den Beschauer gerichtet. Durch die leise Kopfwendung und durch die Armhaltung kommt freie Entfaltung und momentanes Leben in die Gestalt. Der dicht unter dem schmalen Kragen zusammengeheftete braunrote Mantel ist über beide Arme zurückgeschlagen, so daß sein gelbes Futter sichtbar wird. Besonders über der halbbedeckten Linken, die ein kleines in sehr wirksamer Verkürzung gezeichnetes Buch gegen den Leib stützt, liegt es fast bis zur Schulterhöhe auf. In der ruhig herabgelassenen Rechten lehnte der Krummstab.

ABB. 1. BISCHOFSPORTRÄT. FLORENZ, S. TRINITÀ (CAP. SPINI)

Die einzige Erwähnung dieser Freske findet sich, soweit ich sehe, in einer nach Beendigung der Restaurationsarbeiten in S. Trinità erschienenen kleinen Schrift eines anonymen Verfassers über die Geschichte und die Denkmäler der Kirche[1]). Die darin enthaltenen Angaben stützen sich augenscheinlich nicht auf spezielle archivalische Studien, sondern scheinen insgesamt aus nahe liegenden Quellen geschöpft. Sie decken sich zum Teil mit der im Jahre 1888 am Sockelstreifen der gemalten Umrahmung des Bildes angebrachten modernen Inschrift, die uns mitteilt, daß die vormals dem Geschlecht der Spini gehörige Kapelle damals im Auftrage der Gräfin Carlotta und des Grafen Pier Pompeo Dainelli da Bagnano (già Masetti) neu ausgeschmückt worden sei. Die Spini übten, wie wir durch Richa wissen[2]), das Patronat bis zu ihrem Aussterben im Jahre 1710 aus, — seit wann, wissen wir nicht. Für die Behauptung des anonymen Autors, daß die Kapelle erst im Anfang des 15. Jahrhunderts von ihnen gegründet worden sei, fehlt ein Beleg. Sie beruht anscheinend auf einem bloßen Rückschluß aus

1) Cenni storici e artistici della chiesa di S. Trinità e suo ristauro. Firenze 1897, p. 53, nach dessen Angabe die neuere Dekoration von Professor A. Burchi herrührt. Der Künstler bestätigte auf persönliche Anfrage, für die ich Herrn Dr. W. Bombe zu Dank verpflichtet bin, die Ergänzungen und die Auffrischung der Figur auf Grundlage des Erhaltenen. Über die Einwirkungen derselben auf den heutigen technischen Zustand habe ich durch ihn ein Gutachten des langjährigen früheren Restaurators der Galerien Herrn O. Vermehrens mit gleichem Danke erhalten.

2) Richa, Notizie delle chiese fiorentine. Firenze 1755. III, p. 160. Vgl. G. Castellazzi, La basilica di S. Trinità i suoi tempi ed il progetto del suo ristauro. Firenze 1887, p. 57.

ABB. 2. FLÜGELBILDER DES TRIPTYCHONS DER COLLEZIONE CARRAND. FLORENZ, MUSEO NAZIONALE

der Tatsache, daß dieselbe im Jahre 1453 durch Neri di Bicci ausgemalt wurde, nach dessen eigener Notiz in seinen Ricordi[1]). Damit könnte freilich die Frage nach dem Künstler unserer Freske auch für uns schon erledigt scheinen. Doch da wir glücklicherweise bei Vasari (a. a. O. II, p. 60) die weitere Mitteilung besitzen, daß Neri di Bicci in S. Trinità für Giovanni und Silvestro Spini in dessen Familienkapelle das Leben des Giovanni Gualberto dargestellt habe, so werden wir, ohne mit überlieferten Daten in Widerspruch zu geraten, von vornherein mit einer Beziehung jener Angabe Neri di Biccis auf die erhaltene Figur zurückzuhalten haben. Von der Historie des Vallombrosaner Heiligen ist nichts erhalten und demnach offenbar auch nichts von Neris Malereien. Denn die im Bogenfeld des Seitenschiffs über dem Eingange in die Kapelle dargestellte Verkündigung läßt sich ebensowenig als sein Werk ansprechen, während sie allerdings der Art seines Vaters Bicci di Lorenzo nicht fern steht, der (nach Richa, a. a. O. p. 161) im Jahre 1428 zusammen mit einem Gefährten namens Stefano d'Antonio die anstoßende Kapelle der Compagni mit Fresken ausgeschmückt hat, von denen wiederum nichts als das Lünettenbild erhalten ist. Spinello Aretino gehört die Verkündigung ebenfalls nicht an, und für eine solche Zuschreibung bietet der anonyme Autor (a. a. O. p. 55) auch keinen Nachweis. Aber wichtig bleibt es, daß wir in ihr einen sicheren Rest älterer Malerei, als sich mit Neris Stil vereinigen läßt, besitzen, die auch schon unter dem Patronat der Spini entstanden sein muß, ist doch darunter an der Umrahmung ihr Wappen angebracht. So hindert uns nichts in der Annahme, daß auch das Bischofsporträt im Innern der Kapelle bereits vollendet war, bevor Neri di Bicci hier malte. Es ist, wie schon die umrahmende Nische beweist, ein Stück für sich, das innerhalb des übrigen Wandschmucks ausgespart blieb, und befand sich vielleicht über dem Grabe eines aus dem alten Florentiner Adelsgeschlecht entsprossenen Kirchenfürsten. Richa, zu dessen Zeit die Freske jedenfalls verdeckt war, erwähnt (a. a. O. p. 160) in der Kapelle ein Grabmal, doch ist seine Angabe über den Platz desselben ganz allgemein gehalten (dalla parte del Vangelo). Auf alle Fälle haben wir aber ein Porträt vor uns, das beweist der fehlende Nimbus. Der mehrfach zitierte moderne Anonymus erkennt in der Gestalt den Vallombrosaner Mönch Gregor, versäumt jedoch, einen Gewährsmann anzuführen, oder ihre Beziehung auf diese Persönlichkeit näher zu begründen[1]). Da

1) Vgl. Milanesi zu Vasari, Le Vite, II, p. 60, Ed. Sansoni.

1) a. a. O. p. 53 »Nulla pero rimane del lavoro di questo operoso artista (Neri di Bicci), se non si vuol ritenere

regt sich der Verdacht, daß ein bloßes Mißverständnis an dieser ganzen Taufe schuld sei, die er mehr im Tone des »on dit« zum besten gibt. Nach Richa (a. a. O. p. 155) waren nämlich an den Pfeilern der Kirche die Bildnisse von heilig gesprochenen Mönchen und kirchlichen Berühmtheiten, welche aus dem Convent von Vallombroso hervorgegangen waren, dargestellt, unter ihnen aber auch Gregor VII. Hier liegt also wohl nur eine leichtfertige Identifizierung vor, da Richa sein Bildnis offenbar an ganz anderer Stelle sah, während die Capella Spini zu seiner Zeit zweifellos vollkommen im Barockstil umgestaltet und unsere Bischofsgestalt dort schwerlich zu sehen war. Im übrigen können wir somit die Frage nach der Persönlichkeit des Dargestellten aus dem Spiele lassen, um der sehr viel wichtigeren nach dem Meister der Freske endlich näher zu treten.

In der Bestimmung des Künstlers hat die Stilkritik nun völlig freie Hand. Niemand wird wohl eine Ähnlichkeit zwischen dieser wohlgebauten, schlanken Gestalt mit den großköpfigen hölzernen oder karikiert bewegten Heiligenfiguren eines Neri di Bicci herausfinden. Eine solche Energie des Ausdrucks geht erst recht diesem Maler simpler Männerköpfe oder anmutig blöder Madonnen und Engelkinder über die Kräfte. Was in unserer Freske unvollkommen erscheint, entspringt altertümlicher Gebundenheit, nicht individuellem Ungeschick. Keinen Augenblick kann man bezweifeln, daß der Meister auf einem Boden mit Uccello und Castagno steht. Er erreicht freilich keinen von diesen Beiden in der Klarheit und Wucht der Erscheinung[1]). Die ganze Figur hat etwas viel Schmächtigeres als ihre Typen. Die Genannten selbst sind überdies schon durch gewisse zeichnerische Mängel, welche für die Entscheidung besonders ins Gewicht fallen (s. u.), ausgeschlossen. Die gotische Nische, der eine perspektivische Konstruktion fehlt und deren flache Wölbung einen einfachen bläulichgrauen Hintergrund abgibt, verbietet andererseits, an einen jüngeren Nachfolger dieser Größten zu denken. Ihre Umrahmung mit buntem Marmor, Blattwelle und Astragal, die zwar kräftig und offenbar sehr schematisch erneuert, aber vom Restaurator schwerlich ganz und gar aus der Luft gegriffen ist, beweist freilich, daß der Künstler sich auch gegen die neuen ornamentalen Motive keineswegs ablehnend verhielt. Immerhin ist sie selbst für Domenico Veneziano oder Baldovinetti, deren Art die Figur näher verwandt erscheint, schon zu primitiv. So kann man sich bei der Erwägung der Möglichkeiten auch kaum einen Augenblick mit dem Gedanken an einen von den Genannten befreunden. Die Bestimmung einer Künstlerpersönlichkeit entspringt wohl zunächst immer der Intuition, durch die im Bewußtsein eine den neuen Eindruck völlig deckende Gesamtvorstellung hervorgerufen wird. Soll dieses Aufblitzen aber zur sicheren Überzeugung werden, aus der allein ein äußerer Beweis zu führen ist, so muß die Nachprüfung greifbare Einzelheiten ergeben, die vor der Stilkritik bestehen können. Und es finden sich, von Imponderabilien abgesehen, in unserem Falle Anhaltspunkte genug, um die Erkenntnis zu befestigen, daß wir in der Capella Spini den sogenannten Carrandmeister[1]) vor uns haben. Zum Vergleich sind von seinen Werken vor allem die Nikolauspredella der Casa Buonarotti und die Heiligengestalten des Triptychons der Sammlung Carrand im Bargello heranzuziehen (s. Abb. 2). Fast an ihnen allen läßt sich, um mit dem Allgemeinen zu beginnen, eine ähnlich geringe seitliche Verschiebung des Kopfes gegen die Medianebene beobachten, und meist eine ungleich stärkere gegensätzliche Verrückung des Augapfels, dessen fixierender Blick fast etwas Stechendes hat. Der Stand der Figuren ist freilich durchweg mehr oder weniger differenziert, und durch eine unruhige Faltengebung wird die verschiedene Funktion der Beine bald hervorgehoben, bald —, nämlich bei dem Bischofsheiligen, — auch verschleiert. Beim Franziskus aber — und in noch höherem Grade beim taufenden Nikolaus der Buonarottipredella (s. Abb. 3) — herrschen trotz der Biegung des Knies gleiche Steilfalten vor. Ebenso gilt das von der Einzelgestalt des hl. Antonius in der Berliner Galerie (Abb. a. a. O. S. 39). Wenn man ferner beachtet, daß unter der linken Hand unserer Porträtfigur ein paar Faltenansätze eine Biegung zeigen, die der Restaurator unberücksichtigt ließ, so bleibt kein Zweifel, daß auch ihr die Unterscheidung in der Stellung beider Füße nicht ganz fehlte. Die Hauptlast trug das rechte Bein, das linke war ein wenig verschoben, entweder seitlich wie bei der Figur in Berlin, wahrscheinlich aber mehr nach vorn mit verkürztem Fuß wie beim Täufer des Triptychons, da die Haltung des Oberkörpers und des Kopfes auf ein festes Ruhen und nicht auf bewegliches Lehnen hinweist. Daß der hagere Körperbau unserer Figur mit dem der Heiligengestalten des Triptychons durchaus zusammenstimmt, wird man nicht leugnen können, nur besitzt sie eine noch größere Schlankheit, wie sie wieder manchen Figuren der Buonarottipredella eignet und in älteren Arbeiten des Künstlers, wie dem Kruzifix in Brozzi (S. Donino), noch stärker durchschlägt (s. Abb. 7). Gleichartig ist auch das Verhältnis der Gestalt zum kleinen Kopfe, dessen Form und Gesichtstypus mit den tiefliegenden Augen besonders mit dem Petrus des Triptychons Ähnlichkeit hat. Wenn die charakteristische gerade Linie des Unterlids zu fehlen scheint, so ist das an einem Porträt nicht allzu befremdlich, und überdies hat der Pinsel des Restaurators die Augenlider sichtlich überarbeitet. Das Entscheidende liegt jedoch in der Behandlung der Arme und Hände. Bezeichnend ist für den Künstler zunächst die Unbeholfenheit in der Wiedergabe des zurückliegenden Armes, wo dieser unter dem Mantel hervorkommt.

opera sua la figura ritrovata nel vano della parete laterale e che credesi, rappresenti il venerabile Gregorio Vallombrosano, vescovo di Bergamo«. An sich klingt das plausibel.

1) Castagnos Art stehen drei Heiligengestalten an der nördlichen Langwand von S. Croce dicht neben dem Eingange ungleich näher, aber sie haben nicht die Qualität seiner eigenen Hand.

1) Vgl. W. Weisbach, Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. 1901, S. 35 ff.

ABB. 3. AUS DER LEGENDE DES HL. NICOLAUS. PREDELLENSTÜCK. FLORENZ, CASA BUONAROTTI

Wie der Bischofsheilige des Triptychons den viel zu tief liegenden rechten Ellenbogen in gezwungener Weise an den Körper anzieht, um den Unterarm dann ebenso gewaltsam aufwärts zu biegen, das findet sein Widerspiel in der mißglückten Drehung und eckigen Biegung des rechten Armes unserer Figur. Hier wie dort haben wir den Eindruck, als werde die Rechte in ihrer Bewegung durch den knappen Ärmel beengt. Und daß dieser nicht ganz so glatt anlag, sondern wie dort Querfalten hatte, verraten ein paar Spuren von solchen am Ellenbogen. Der Artikulation der Fingerbewegungen wendet der Carrandmeister seine besondere Aufmerksamkeit zu. Sie bekommt dadurch immer etwas Individuelles, oft aber, so z. B. im Antonius des Berliner Museums, zugleich etwas krampfhaft Geziertes. Besonders gelungen und sehr fein und natürlich ist die Fingerhaltung der erhaltenen Linken in der Freske, während die sich vor allem zum Vergleich darbietenden behandschuhten Hände des Bischofs auf dem Altarblatt in der steifen Streckung der Finger an der rechten und der gespreizten Stellung an der linken von jenen Mängeln nicht frei sind. Trotzdem fällt besonders an der letzteren die völlig übereinstimmende Bildung der Hand mit dem breiten gewölbten Rücken, dem geschwungenen äußeren Kontur und den kurzen etwas krummen Fingern auf[1]). Diese Ähnlichkeit dürfte auch den strengsten Stilkritiker befriedigen. Ein vergleichender Blick auf Domenico Venezianos Madonnenbild in den Uffizien zeigt ganz abweichende Handformen, von den anderen Naturalisten des Quattrocento ganz zu schweigen. Ein letztes wichtiges Kennzeichen des Carrandmeisters bildet endlich die Faltengebung des Untergewandes. Ganz ebenso ist die schlichte Stoffmasse desselben beim hl. Nikolaus der Predella in der Casa Buonarotti

1) Vgl. Weisbach a. a. O. S. 38 über die charakteristische Bildung der Hände beim Carrandmeister.

ABB. 4. AUS DER LEGENDE DES HL. NICOLAUS. PREDELLENSTÜCK. FLORENZ, CASA BUONAROTTI

durch hohe Gürtung in zwei kontrastierende Abschnitte zerlegt (s. Abb. 3 u. 4), von denen der längere untere ganz vorwiegend jene Langfalten bildet, der kurze obere hingegen weit gebauscht und in eine Faltenmasse voll unruhiger Windungen und Knicke gegliedert ist, — wirrer in den Predellenszenen, maßvoller und natürlicher wieder in der Freske. Diese Übereinstimmung erstreckt sich aber sogar auf die Farbenzusammenstellung. Zwischen das Rot des Mantels, das aus technischen Gründen in der Freske einen dunkleren, mehr braunroten Ton hat und überdies durch die Übermalung getrübt ist, und das Weiß des Unterkleides schiebt sich vermittelnd das gelbe Mantelfutter ein. In der Gewandbehandlung tritt auch die gleichartige Formauffassung am augenfälligsten hervor, jene zeichnerisch plastische Klarheit, die treffend als ein Grundzug der künstlerischen Individualität des Carrandmeisters erkannt worden ist [1]), mit der sich eine Vorliebe für die scharfe Lichtung der hohen Faltenkämme [2]) verbindet. Wenn im Wandgemälde alles viel unbestimmter und weicher aussieht, so trägt daran einzig und allein die Restauration Schuld.

ABB. 5. SCHULE DES FRA ANGELICO
CHRISTUS IM GRABE. ALTARTAFEL
FLORENZ, ACADEMIA DELLE BELLE ARTI

Wir dürfen das Bischofsporträt in S. Trinità nicht vorschnell für das späteste Werk des Künstlers erklären, wenn es auch zweifellos seinen reifsten Arbeiten zuzuzählen ist und wohl die monumentalste von ihm erhaltene Schöpfung darstellt, die uns zugleich vor seinem Können als Bildnismaler Achtung einflößt. Der hier verfügbare Raum und das Fehlen neuen Quellenmaterials erlauben mir nicht, die Frage nach dem Namen des Künstlers aufzurollen. Vielleicht hätte gerade diese seinen Werken zugefügte neue Nummer eine Handhabe dazu bieten können. Doch die Sache archivalisch weiter zu verfolgen, muß denen überlassen bleiben, die Muße haben, das Staatsarchiv von Florenz zu durchstöbern. Bedeutsam genug erscheint schon die bloße Tatsache, daß wir dem Carrandmeister nun auch als Freskomaler an einer Stelle begegnen, wo gewiß nur ein Mann von Namen und Ruf herangezogen wurde, und daß nunmehr seine Tätigkeit dadurch endgültig mit der ersten Hälfte des Quattrocento begrenzt wird. Denn schwerlich wäre die Nische für spätere Zwecke aufgespart geblieben, wenn Neri di Bicci *vor* ihm mit der Ausschmückung der Kapelle beauftragt worden wäre. Ebensowenig aber hätte man dessen Fresken so bald darnach, als der Stil der Figur es noch zuließe, rücksichtslos verstümmelt. Die Bedenken gegen die von Weisbach vorgeschlagene Identifizierung des Meisters mit Pesello dürften dadurch wenigstens erheblich herabgemindert werden. So

ABB. 6. SCHULE DES FRA ANGELICO. PREDELLA DER ALTARTAFEL OBEN

1) Schmarsow, Kunsthist. Ges. für photogr. Publ., Jahrgang VI (Text); Weisbach, a. a. O. S. 36.

2) Weisbach, Pesellino, S. 6.

ABB. 7. KRUZIFIX. AUS S. DONINO IN BROZZI

weit stimme ich ihm unbedingt zu, daß der Künstler unter den Naturalisten der älteren Generation zu suchen ist.

Noch einen feinen und verschlungenen Verbindungsfaden zu verfolgen, der vom Carrandmeister auf weitem Umweg zu Pesello hinzuleiten scheint, ist ein Hauptgrund, der mich bestimmt, eine letzte Frage im Hinblick auf ein rätselhaftes Bild der Akademie von Florenz aufzuwerfen. Die Antwort darauf läßt sich nicht mit der gleichen Zuversicht geben, aber nach längerer Erwägung hat meine Vermutung für mich doch einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit gewonnen. Es handelt sich um Nr. 249 des Katalogs, bezeichnet als Fra Angelico da Fiesole und darstellend die Anbetung der Könige unter der stehenden Halbfigur des toten Christus, den die üblichen abgekürzten Andeutungen der Passionsszenen umgeben: die durch den Kuß vereinigten Köpfe Christi und des Judas, der erstere mit den Händen der spottenden Kriegsknechte, die Hände des Pilatus über der Wasserschale und anderes mehr (s. Abb. 5). Daß dieses Bild nicht von Fra Angelico gemalt ist, wird sich vor dem Original jeder sogleich sagen, der mit seiner Art etwas vertraut ist. Schon der koloristische Charakter schließt das von vornherein aus, so stark die untere Darstellung auch an die gleichartigen Kompositionen des Frate anklingt. Die Betrachtung des Schmerzensmannes aber dürfte auch in der Photographie jeden schnell davon überzeugen. So herb ist sein Christus nie, nicht einmal in den frühesten Fresken der Klosterzellen von S. Marco. Eine nähere Betrachtung der Anbetung der Könige läßt weitere starke Unterschiede hervortreten (s. Abb. 6). Wodurch die Szene auf den ersten Blick ganz in Fiesoles Art zu fallen scheint, das ist vor allem der Bau der hoch getürmten aber sanft geschwellten Berglandschaft, dazu die Strohhütte. Auch die Figurenverteilung hat nichts Fremdartiges, und bis zu einem gewissen Grade sind sogar die figürlichen Typen samt ihren Trachten die seinen. Und doch sind sie es wieder nicht. Kein einziger Kopf zeigt seine fromme Lieblichkeit, selbst die Anmut des schlanken Jünglings mit dem Pudelhaar in der hinteren Reihe ist eine irdischere. Die übrigen zeigen vollends derbere, zum Teil häßliche Gesichter, und allen, Joseph und Maria nicht einmal ausgenommen, ist eine realistischere Individualisierung der Züge gemein. Das sind nun gerade Eigenschaften, die den jungen Pesellino in seinen in der Werkstatt Fra Angelicos entstandenen Frühwerken von seinem Lehrer unterscheiden, so noch in der Geschichte des Cosmas und Damian, die in der Akademie gleich daneben an der Vorderseite desselben Wandpfeilers hängt[1]), — dessen wohl selten einer größeren Aufmerk-

1) W. Weisbach, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin 1901. Taf. IV, 1 und V, 2, S. 34 u. 42 ff.

samkeit gewürdigte Nebenseite unser Bild trägt, — so auch die Bestattung des hl. Nikolaus in Perugia (a. a. O. Taf. V, 1). In beiden Werken freilich findet sich kein einziger genauer entsprechender Kopf wieder, allein gerade die individualisierende Tendenz Pesellinos erzeugt in diesen Arbeiten noch eine stärkere Mannigfaltigkeit der Typen, als in den von Fra Filippo beeinflußten späteren Werken. Von den letzteren haben aber die noch immer an Fiesole erinnernden Jünglingsfiguren der Sylvestergeschichte im Pal. Doria (a. a. O. Taf. VI) in den Stellungen und dem feinen Gliederbau auch eine deutliche Verwandtschaft mit denen der Anbetung in der Akademie. Und jener modische junge Gefolgsmann des Akademiebildes im Hintergrunde erscheint sogar wie eine romantische Vorahnung der graziösen Jünglingsgestalten der Cassonebilder (a. a. O. Taf. XIII—XVI). Auffallenderweise zeigt auch Marias Profil Verhältnisse von Stirn, Nase und Kinn, wie die späteren Madonnen Pesellinos in Dorchesterhouse und namentlich die der Uffizienzeichnung (a. a. O. Taf. XI und XII). Wäre es denn aber im Grunde so sonderbar, daß nach der Anlehnung an Fra Filippo, die noch im ersteren Mutter und Kind verraten, die eigene Anschauungsweise des jungen Künstlers mit zunehmender Selbständigkeit wieder ähnlich durchschlägt, wie sie sich in ihren ersten Regungen offenbart? Denn nur eine Jugendarbeit, und zwar die früheste uns erhaltene, der geradezu eine Komposition Fra Angelicos zugrunde liegt, können wir auf alle Fälle vor uns haben. Das Bild stammt nach der Angabe des Katalogs aus S. Domenico in Fiesole, also gerade aus der Zeit, in der Pesellino bei dem älteren Meister gearbeitet haben muß. Die Stadt auf der Bergeshöhe links mag Fiesole und die Kirche, der ein Mönch, gefolgt von einem roten Engel, zustrebt, S. Domenico mit den danebenliegenden Klostergebäuden darstellen. Noch einige andere Züge fallen durchaus in die Richtung Pesellinos. Wie Ochs und Esel schnobern und wie die beiden Pferde die Mäuler aneinanderreiben, das verrät ganz sein Interesse am Eigenleben der Tiere. Die langgestreckte Form der Pferdeköpfe mit stark gebogener Schnauze ist zugleich den Pferdetypen der Truhenmalereien verwandt. Ebenso bemerkenswert ist die außerordentliche Lebendigkeit des Blickes, die der Meister auch sonst seinen Köpfen durch das schimmernde Weiß des Auges zu verleihen versteht, wie überhaupt ihr starkes physiognomisches Leben. Daraus entsteht eine individuelle Gesamtstimmung, wie sie wieder das Bild in Perugia in gleichem Maße durchströmt. Ein Verschieben der Augensterne, wie es der Christus beim Judaskuß zeigt, wird man auf so früher Stufe kaum bei einem anderen Quattrocentisten erwarten können (s. Abb. 5). Und schließlich entsprechen vor allem die Farben und die Lichtgebung Pesellinos innerster Neigung. Jene haben nicht die reine Sättigung wie bei Fra Angelico, sondern sind alle mehr oder weniger gebrochen, das lichte Rosa der oben erwähnten Jünglingsgestalt und das helle Spangrün des danebenstehenden mit dem kurzen Mäntelchen kaum ausgenommen. Der ihn anblickende Greis bringt durch ein tiefes Olivbraun einen eigenartigen Kontrast dazu. Das Blau der Mäntel und Gewänder ist schmutziger, das Rot am knieenden König stumpfer. Die stark belichteten Faltenkämme stechen von den Lokalfarben viel stärker ab, namentlich am gelben Mantel Josephs, aber auch am blauen Marias und am Oberkleid des mit gefalteten Händen dastehenden Königs sowie am dunklen Wams jenes Greises unter dem Gefolge. Über die Bergkuppen flutet dasselbe intensive Licht. Wie sehr Pesellino solche Wirkungen zu berücksichtigen strebt, lehrt bekanntlich seine ganze Entwickelung[1]).

An dem Kontrast der belichteten Formen zu den im Schatten liegenden haben die Figuren größeren Maßstabes der Pietà entsprechend noch stärkeren Anteil. Das Inkarnat fällt namentlich hier durch seinen schmutzigbräunlichen Ton auf, und die Halbschatten —, denn um solche handelt es sich ja eigentlich nur, — haben nichts von der rötlichen Durchsichtigkeit wie bei Fra Angelico, vielmehr überwiegt ein dunkler klebriger Bronzeton, der vielleicht auf starke Beimischung eines zähen Bindemittels schließen läßt. Folgt der Künstler darin dem eigenen Instinkt, so ist andererseits die Modellierung vollkommen in der weichen Manier seines Meisters gehalten. Das begründet einen unleugbaren Gegensatz zu einem älteren Kunstwerk, mit dem sich der Christustypus in eigenartiger Weise berührt. Ich wüßte keinen ihm näher verwandten Kopf des Gekreuzigten zu nennen, als den des altertümlichen Kruzifixes in Brozzi, das eine unzweifelhafte ziemlich frühe Arbeit des Carrandmeisters ist (neuerdings von Alinari als Nr. 20326 aufgenommen). Nicht nur die Neigung und Wendung der Köpfe und die mäßige Fülle des dunkelblonden Haares, sondern auch die Formen der Nase mit breitem Rücken und kräftig modelliertem Flügel und der schmerzlich zusammengepreßte Mund haben trotz der völlig verschiedenen Modellierung wenig von der Formenbildung verloren, die der ältere Meister noch in ungemilderter Linienschärfe wiedergibt. Wenn aber wirklich ein solcher Zusammenhang besteht, so würde er sich leicht unter der Voraussetzung erklären, daß Pesellino in frühester Jugend außer von Fra Angelico auch von der Kunst seines mit dem Carrandmeister identischen Großvaters Pesello Anregungen empfangen hat[2]). So scheinen sich seine Beziehungen zum Carrandmeister an diesem neuen Beispiel zu bestätigen. Mögen Spezialkenner der quattrocentistischen Malerei vor dem Original entscheiden, ob die Zuschreibung des Akademiebildes an Pesellino der Nachprüfung Stand hält oder ob wir es mit einem geringeren Werkstattgenossen Fiesoles zu tun haben.

---

1) Weisbach, a. a. O. S. 35 u. 102.
2) Weisbach, a. a. O. S. 99.

BÜCHERSCHAU

Max Schmid, *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts.* Zweiter Band. Mit 376 Abbildungen im Text und 17 Farbendrucktafeln. Leipzig, E. A. Seemann, 1906. Geb. 11 M.

Mit zwei der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts geltenden, reich und gut illustrierten Publikationen ist der rührige Seemannsche Verlag auf den letztjährigen Weihnachtsmarkt getreten. In Max Osborns »Kunst des 19. Jahrhunderts« hat das Springersche »Handbuch der Kunstgeschichte« einen recht ansprechenden, auch nach dem Umfange sich den vorangehenden Bänden geschickt anpassenden Abschluß gefunden. Dieser sehr anerkennenswerten Arbeit, die überall eindringliche Beschäftigung mit der schier unübersehbaren Menge moderner Kunstschöpfungen feststellen läßt, gesellt sich der zweite Band von Max Schmids groß angelegter »Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts« bei, dessen Vorgänger vor zwei Jahren sich einer im allgemeinen sehr sympathischen Aufnahme zu erfreuen hatte. Sie wird zweifellos auch der vorliegenden Fortführung dieses kunstpublizistischen Unternehmens treu bleiben, dessen Arbeitsgang und Durchführung wirklich bedeutende Gesichtspunkte beherrschen.

Die Behandlung der französischen Kunst unter dem zweiten Kaiserreiche und der Republik ist an die Spitze der Arbeit gestellt. Trotz der hohen Bewertung tritt nirgends Überschätzung dieser so einflußreichen Richtung zutage. Von der Fülle großer Bauaufgaben unter Napoleon III. ausgehend, weiß Schmid knapp darzulegen, wie der zunächst von der Romantik beherrschten Bauweise sich mit gleichzeitiger Heranziehung einer auf gründlichen wissenschaftlichen Studien fußenden Architektengeneration der Kreis historischer Bauformen erschließt, die niemand als einen Zwang, als eine Hemmung empfand. Im allgemeinen muß man beipflichten, daß die vereinzelten Versuche der Einführung neuzeitlicher Formen in Frankreich, dessen Architektur als »getreues Spiegelbild eines vornehmen geistigen Stillebens« bezeichnet wird, mit unbestreitbarem Mißtrauen zu kämpfen haben. Bei der Würdigung der Malerei rückt nach einer sehr sachgemäßen Hervorhebung der Bedeutung der Zeichner und Illustratoren für die Heranziehung des gesamten modernen Lebens in das künstlerische Darstellungsgebiet die »Schule von Barbizon« mit Recht in den Vordergrund, welche die Vertiefung des Naturempfindens so außerordentlich belebte. Von dem dieselbe nach einer anderen Seite malerischer Darstellung ergänzenden Realismus eines Millet und Courbet führt Schmid über mehrere interessante Zwischenstationen, auf denen ihn namentlich die Porträt- und Militärmaler beschäftigen, und die Empfindung für die Farbe als Trägerin aller räumlichen Darstellung immer stärker wird, allmählich zu der von pseudorealistischen Ausschreitungen nicht freibleibenden Plastik hinüber. Manches von dem Wesen der belgischen Kunst, deren Entwickelung seit 1848 jener Frankreichs angereiht ist, wurzelt in französischen Anschauungen, besonders die von starken Einflüssen Viollet-le-Ducs berührte belgische Architektur, die erst unter Horta und van de Velde von der über ein Jahrhundert währenden Vorherrschaft Frankreichs befreit wird. Von letzterer sind ja auch Malerei und Plastik Belgiens, so viel Züge selbständiger Auffassung und Behandlung der Anschluß an das Bodenständige vermitteln mag, keineswegs frei geblieben. Die Stoffgliederung hat daher mit richtiger Empfindung die belgische Kunst gerade an *diese* Stelle gesetzt.

Wie Schmid allgemeiner Zustimmung sicher sein kann, daß er der französischen Kunst mit ihrem belgischen Seitenzweige gewissermaßen die Führung der Bewegung überließ, ebensowenig dürfte diese Anerkennung eine Einschränkung erfahren angesichts der Tatsache, daß nahezu die Hälfte dieses für deutsche Leser bestimmten Werkes der Behandlung der deutschen Kunst seit 1850 gewidmet ist. Das Interesse des kunstliebenden deutschen Publikums an der Entwickelung der heimatlichen Kunstbestrebungen ist unstreitig im Wachsen und verlangt von einer Darstellung des Kunstlebens im 19. Jahrhundert mit einem nicht abzuleugnenden Rechte eine brcitere Entfaltung des deutschen Anteiles im Rahmen des Ganzen; französische und englische Autoren dürften unter gleichen Voraussetzungen für ihre Nationen kaum einen anderen Standpunkt einnehmen, dessen Hervorkehrung dem deutschen Leserkreise nur sympathisch sein wird. Die Baubewegung knüpft an Berlin, München, Dresden, Wien, Stuttgart, Hannover an, findet in Semper, Hansen, Ferstel, Schmidt, Fr. Thiersch, Gabriel Seidl, Hase und anderen führende Meister und Meisterer abwechslungsvollster Ausdrucksformen und in Kirchenbauten sowie Profanwerken der verschiedenartigsten Bestimmung Gelegenheit zur Lösung monumentaler Aufgaben, an welchen Geschmack, Können und Anordnungsgeschick ausreifen. Mit besonderem Danke sei es hier verzeichnet, daß Schmid der meist ungebührlich vernachlässigten modernen Architektur sich überaus umsichtig annimmt und wie für Deutschland so später auch für England mit sicheren Strichen das abwechslungsreiche Bild des Bauschaffens seit 1850 zu zeichnen versteht. Diese Versuche einer übersichtlichen Zusammenfassung eines ob seiner Sprödigkeit nicht leicht zu bewältigenden Stoffes dürfen als recht glücklich und gelungen bezeichnet werden. Mit gleicher Umsicht ist aber auch der Entwickelung der deutschen Malerei nachgegangen, für welche Berlin, Düsseldorf, München und Wien eine besondere Bedeutung erlangten und Meister wie Feuerbach, Menzel, Lenbach, v. Gebhardt, Defregger, Makart und andere bis auf die rassentypischen Sonderindividualitäten der Tschechen, Ungarn und Polen sachverständige Einschätzung erfahren. Letztere weiß in München, Berlin, Düsseldorf, Dresden und Wien die zumeist in der Auffassung des barocken Realismus sich bewegenden Schöpfungen deutscher Plastik mit entsprechender Betonung der für die einzelnen Orte und Künstler beachtenswerten Eigenart zutreffend zu charakterisieren.

Die Zwecksicherheit der Darstellungsweise Schmids erhellt auch aus der den Abschnitt über die englische Kunst seit 1850 einleitenden Würdigung Ruskins, dessen einzigartiger Persönlichkeit hauptsächlich die Führung des ganzen Aufschwunges zufällt, obzwar letzteren ja noch andere Umstände und Künstler beeinflußten. Seit Muthesius' vortrefflicher Abhandlung über die neuere kirchliche Baukunst in England ist auf dem Kontinente Verständnis und Interesse an den Bauschöpfungen Großbritanniens gewachsen, die Schmid über den Eisenbau und die Neurenaissance bis zu den oft so anziehenden Abwandlungen des bürgerlichen Wohnhauses verfolgt. Haben auch die Publikationen von Muthesius über »englische Baukunst der Gegenwart« und »das englische Haus« einer allgemeiner gewordenen Empfänglichkeit für diese Fragen vorgearbeitet, so wird sich doch neben ihnen die von Schmid gebotene Zusammenfassung mit Glück behaupten. Dieselbe bietet so viel,

was noch mit aktuellen Bedürfnisfragen und mit Forderungen des praktischen Lebens zusammenhängt. Gleiche Abrundung wie bei der englischen Architektur ist bei dem hochwichtigen Abschnitte der englischen Malerei erzielt, der mit einer guten Darstellung des Präraffaelismus einsetzt und überzeugend darzutun weiß, wie eine glückliche Anpassung der Maler an die heimische Eigenart den Engländer ein gewisses Minus an künstlerischer Potenz im Vergleiche zu kontinentalen Schulen, besonders zu Frankreich nicht gerade stark fühlen läßt. Gegen die großartige Leistungsfähigkeit der nach allen Richtungen sich glänzend entwickelnden englischen Malerei blieb die im ganzen von kontinentalen Anregungen lebende englische Plastik des Zeitraumes, mit welcher der zweite Band abschließt, gar beträchtlich zurück.

Schmids Kunstgeschichte ist mit dem zweiten Bande um ein gut Stück der Vollendung näher gerückt, gut in mehr als einer Beziehung. Nirgends drängt sich eine Effekthascherei oder Kampfesstimmung auf, die in Muthers Geschichte der Malerei an gar mancher Stelle etwas peinlich berührt. Wie Schmid ein ganz außerordentlich reiches Material fein abwägend beherrscht, so beherrscht er in maßvoll abgeklärtem Urteile auch sich selbst, ohne zum Geiste zu werden, der stets verneint oder in kritikloser Verhimmelung sich verliert. Wohl allen die moderne Kunst bestimmenden Strömungen folgend, aber nicht von ihnen hingerissen, geschweige denn des Rechtes unparteiischer Auseinanderhaltung der Erscheinungsformen sich begebend, wird Schmid zu einem höchst kenntnisreichen und verständnisvollen Berater über den Entwickelungsgang jener Kunst, deren lebenskräftige Pulsschläge wir noch alltäglich fühlen können. Die vorliegende Fortführung seines Werkes wird viele Freunde finden, die nun mit doppelter Spannung dem Abschlusse des Ganzen entgegensehen dürften. Der höchst geschmackvollen Auswahl des auch in der Wiedergabe der Farbenwerte Großartiges erzielenden Abbildungsmateriales hält die Ausführung der Illustrationen, auf deren möglichste Einwandfreiheit der Verleger offenbar viel Aufmerksamkeit verwendet hat, in jeder Hinsicht das Gleichgewicht. Das Verständnis der Gegenwartskunst wird auf dieser Grundlage in weiten Kreisen erstarken.

Joseph Neuwirth.

NEUE WERKE VON B. HÉROUX UND P. BUERCK

Wenn ein Künstler eine Reise tut, so läßt er seinen Zeichenstift was erzählen. Das ist von alters so der Brauch. Viele malerische Reisetagebücher sind auch der Öffentlichkeit übergeben worden; gewöhnlich derart, daß der Künstler seine ursprünglichen flüchtigen Improvisationen zu Hause kombiniert, durcharbeitet und für das Publikum abrundet. Der Leipziger Bruno Héroux hat sich diesen Umweg erspart, indem er seine Eindrücke während einer kürzlich unternommenen Reise nach Oberitalien direkt auf besonders präpariertes lithographisches Papier gezeichnet hat und dadurch in den Stand gesetzt war, nach seiner Rückkehr durch Umdruck auf den Stein dieses Skizzenbuch ohne die mindeste Veränderung oder den geringsten Verlust an Ursprünglichkeit zu vervielfältigen. So ist eine geschmackvolle Mappe von 36 Blättern entstanden, auf denen wir den Künstler von seiner Heimatstadt Leipzig über Wien, Preßburg, Miramare, den Karst nach Triest und von dort nach Venedig, Padua, Verona und an den Gardasee begleiten. Eine wesentlichere Anschauung von den guten und feinen Eigenschaften dieses Skizzenbuches als eine Beschreibung mit Worten gibt das Blatt, welches wir hier im Originaldruck unseren Lesern bieten. Da wir Héroux von seinen ersten Anfängen in öfteren Proben in unserem Kreise auftreten sahen, so vermögen wir auch an der Zeichnung dieses Amphitheaters einen erfreulichen Aufstieg des Künstlers zu leichter und freier Erfassung einer großen Szene zu konstatieren. Die Mappe ist im Selbstverlage des Künstlers erschienen.

Der Zufall will es, daß uns gleichzeitig mit dem Werke von Héroux noch ein zweites, sehr ähnliches zu Händen kommt, nämlich »Eine Reise nach Rom. 50 Federzeichnungen von Paul Buerck«. (Verlag von G. Grote, Berlin.) In der künstlerischen Auffassung ist Buercks Arbeit von der eben besprochenen weit verschieden. Unter der Sonne Roms reifen seine Zeichnungen zu einer gewissen Feierlichkeit. Sie haben in der Ausführung etwas Trockenes, Kupferstichartiges. Was ihnen dadurch an Lebendigkeit abgeht, haben sie aber an Charakter und Stil gewonnen. Jedenfalls sind gerade die Blätter des Albums, in denen diese Eigentümlichkeiten am stärksten ausgeprägt sind, die besten, während andere, wo Buerck weichere, mehr malerische Wirkungen erstrebt, weniger gelungen scheinen. *G. K.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

ORIGINALLITHOGRAPHIE VON BRUNO HÉROUX

DIANA

Marmorbildwerk von Max Klinger

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. 1907

AUS KLINGERS NEUEM WERK EPITHALAMIA
Mit Genehmigung der Verlagskunsthandlung Amsler & Ruthardt. Berlin W. 64

MAX KLINGER

EIN GRUSS ZU SEINEM FÜNFZIGSTEN GEBURTSTAGE

VON FELIX BECKER

»WENN ich an Klinger zurückdenke, kommt etwas Feiertägliches über meine Seele, und ich bin stolz darauf, diesem Großen in trauter Rede nahe gewesen zu sein«. So sagt Franz Servaes in seiner kleinen und so feinen Klingerbiographie und hat damit wohl allen aus der Seele gesprochen, die das Glück hatten, von des Künstlers genialen Schöpfungen wie vom Zauber seiner Persönlichkeit im Innersten erwärmt zu werden.

Heute zu seinem fünfzigsten Geburtstage mag der Meister gestatten, daß wir einmal das Menschliche und Persönliche an ihm berühren, indem wir rückschauend charakteristische Züge, auch kleine, bisher noch nicht bekannte, aus seinem äußeren und inneren Entwickelungsgange uns vergegenwärtigen.

Das alte geschäftige und gelehrte Leipzig hat den Vorzug, vierzig Jahre nach Richard Wagners Geburt auch Max Klingers Geburtsstadt zu werden. Am 18. Februar 1857 erblickte er hier das Licht der Welt als Sproß einer angesehenen Bürgerfamilie. Sein Vater, ein Seifenfabrikant, liebte die Musik und war ein geschickter Dilettant im Zeichnen; wenigstens ist von ihm eine Bleifederzeichnung aus dem Ende der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts erhalten, in der er mit gutem Effekt das Stadtbild von Leipzig von der Höhe des Connewitzer Kreuzes aus darstellte. Und nun Klingers Mütterchen! Ein Musterbeispiel zum Thema: Künstlermütter! Noch bei der achtzigjährigen Greisin ließen die seltsam klaren, hellblauen Augen mit ihrem festen, freundlich-ernsten Blick in dem von schneeweißem Haar umrahmten, vielrunzeligen Antlitz einen Charakter von besonderer Klugheit und Herzensstärke ahnen. Sie hatte das Genialische in des Kindes Wesen am ehesten und feinsten erkannt und hatte interessante und jetzt erst recht verständliche Einzelzüge aus der frühen Knabenzeit des Künstlers in treuem, auch von der Schwäche des Alters nicht verlöschtem Erinnern bewahrt. So folgendes: »Mutter, ich gehe jetzt in den Garten zu meinen Freunden«. — »Aber Kind, es ist ja gar kein Freund von dir dort.« — »Doch Mutter, die Schmetterlinge und Käfer sind meine Freunde.« — Klingt das wie das frühe Bekenntnis des intimen Naturgefühls und des tiefen Interesses an jeglicher Kreatur, das Klingers Wesen und Schaffen später offenbart, so zeigte sich auch sehr früh das Regen und Bilden seiner starken Illusionskraft. Er sah z. B. und beschrieb aufs genaueste eine Eule im Baume, wo keine war, und erblickte mit Entzücken in blauer Luft einen Hafen mit Schiffen und hundertfältigem Leben und war verwundert, daß seine Mutter von alledem, was er ihr mit dem Finger doch deutlich zeigte, auch nicht die Spur erblicken konnte. Sie hat auch die ersten Skizzenbücher des eifrig zeichnenden Knaben aufbewahrt. Es sind zwei einfache Kinderalbums mit vielen Bleifeder-, Feder- und einigen farbigen Zeichnungen, etwa aus seinem zehnten bis vierzehnten Jahre. Auch in diesen Blättern verrät sich ohne weiteres das junge Genie durch den überraschenden

Fortschritt in der Sicherheit der Ausdrucksfähigkeit und ebenso in der Originalität der Erfindung. Er kopiert nicht, wie Knaben seines Alters gern tun, sondern zeichnete Beobachtetes oder in der Phantasie Erbautes aus dem Gedächtnis, z. B. den Angler in dem spannenden Momente, wo »es nippelt«, oder die Götter des Olymp einzeln in Charakterfiguren aus dem Leipziger Volksleben übersetzt oder höchst lebhafte und überzeugend wirkende Kampfszenen aus dem Kriege 1870/71. Zuletzt als Vierzehnjähriger gibt er Männerköpfe in feiner Federzeichnung von frühreifer Meisterschaft. In all den Blättern, von den ersten an, scheint es keine Rasur und keinen Fehlstrich zu geben; äußerst klar muß jeder Vorgang vor der kindlichen Vorstellung gestanden haben und willig die bildende Hand dem Impulse gefolgt sein.

Inzwischen war er Schüler des Leipziger Realgymnasiums geworden und es ist wohl nur zu begreiflich, daß er sich zu ein paar Lehrern hingezogen fühlte, die von dem Gros der Schüler geärgert und vielleicht erst nach der Schulzeit oder nie verstanden worden sind. Auch in der späteren Schulzeit war seine größte Freude in die freie Natur zu gehen und zu zeichnen, was das Auge sah oder die Phantasie ihm vorzauberte. Einiges aus dieser Zeit ist ebenfalls durch der Mutter Sorgfalt erhalten, so z. B. eine ziemlich große, vielfigurige Theaterszene, die, wenn ich mich recht entsinne, den Titel: Tulifäntchens Hochzeit führt. In all den Schulstunden mag er wohl nie so andächtig gelauscht haben, als wenn aus Mythe und Sage der Antike erzählt wurde. Da muß seine junge geniale Phantasie den Olympos offen gesehen und sich die antike Götterwelt so greifbar und herrlich auferbaut haben, daß er bei den schönsten Werken der Folgezeit nur liebtraute Gestalten aus diesem Reiche zu geben scheint.

Sein Künstlerberuf stand also frühzeitig fest, bei ihm wie bei seinen Eltern, und mit »dem Einjährigen« in der Tasche verließ er die Schule, um sich danach sechzehnjährig an der Karlsruher Akademie und als Karl Gussows Schüler anzumelden. Es ist bekannt, daß er dann nach zwei Jahren, 1875, dem verehrten Lehrer und damals hochgefeierten Porträtmaler nach Berlin folgte. Wohl zeigen seine frühen Malereien, z. B. der Überfall, zwei lebensgroße Studienköpfe alter Männer (1877) und eine Skizze, Mann im Boot (im Leipziger Museum) jenes frische, kecke Freilicht, das Gussow damals als etwas Neues meisterte, aber die Nuance ist bei Klinger anders, und hinsichtlich der Stoffwelt verfügte der junge Künstler über eine unbegreiflich reiche und produktive Phantasie. In dieser Hinsicht konnte auch ein so hervorragender Lehrer wie Gussow dem Schüler keine wesentlichen Anregungen mehr bieten und nur ein ganz großer Phantasiekünstler wie Arnold Böcklin vermochte durch seine Werke die Begeisterung des jungen Klinger für die antikische Fabelwelt zu entflammen, die ihm, wie wir gesehen, von Jugend an nahe lag. Aber auch Böcklin gegenüber bewahrte Klinger seine Selbständigkeit bei diesem Ritt ins romantische Land und hat sie später immer wieder zu wahren gewußt, wenn geniale und ihm in einzelnen Zügen verwandte Künstlernaturen wie Goya, Rops, Menzel und Rodin ihm Anregung boten.

Im Sturm und Drang der Berliner Jahre, 1875—83, wandte sich Klinger bekanntlich mit leidenschaftlichem Eifer der Originalradierung zu und wußte diesem bei uns der Reizlosigkeit verfallenen Kunstzweige neues Leben und hinreißende Wirkungen zu verleihen. Die ersten Zyklen entstanden damals: Radierte Skizzen, Rettungen ovidischer Opfer, Eva und die Zukunft, die Intermezzi, Amor und Psyche, Paraphrase über den Fund eines Handschuhs, Vier Landschaften, ein Leben, Dramen und der Anfang von Eine Liebe. Und zu der Fülle an geistvoll pointiertem Inhalt, an tiefen Herzenserfahrungen, an Kraft und Schönheit der Erfindungen in diesen auch technisch immer kunstvoller werdenden Blättern kommt eine kaum zu übersehende Zahl von reizvollen Einzeldrucken. Wenn Adolf Menzel es verstand, Illustrationen und festlichen Widmungsblättern einen höheren künstlerischen Wert zu geben, so kam ihm darin niemand gleich als der junge Klinger. Seine Illustrationen in der Festschrift des Berliner Kunstgewerbemuseums (1881) und die Zierleisten in dem witzigen Büchlein: Blüten aus dem Treibhause der Lyrik, seine Notentitel (für Simrock), seine Allegorien und Embleme (für Gerlach & Schenk), seine Exlibris und Diplome sind wahre Perlen ihrer Art. Und welche Fülle von Zeichnungen in feinster Ausführung und immer fesselnd im Inhalt hat man schon aus dieser Zeit von ihm. Man kann sagen, daß er als Zeichner gerade in seinem zwanzigsten Jahre seinen so charakteristischen, persönlichen Stil ausbildete; man denke an die acht Zeichnungen: Ratschläge zu einer Konkurrenz über das Thema Christus, die 1877 entstanden und die jubelnde Bewunderung seines Freundeskreises hervorriefen. Vor mir liegt aus demselben Jahre eine nicht weiter bekannte Feder- und Sepiazeichnung, die in seltsamer Verschmelzung von Phantastik und Realismus die Verurteilung einer Kindesmörderin darstellt. In der Mitte sitzen feierlich zwei stabbrechende Richter, links von ihnen steht eine kummervoll blickende Dienerin mit dem toten Kinde auf dem Arme, rechts hinter der Schranke dicht gedrängt die unglückliche Mutter mit den Ihrigen, den alten tiefbekümmerten Eltern, der Schwester und dem träumerisch die Szene verfolgenden Brüderchen. Ein erbarmungsloser Scherge drängt die Angeklagte vorwärts und von links blickt der Ankläger mit einem Raubvogelgesicht auf sein Opfer. Wenn auch die ganze Komposition noch etwas Naives hat, so ist doch die Charakteristik der einzelnen Personen und die Feinheit der Zeichnung ich möchte sagen von einer Van Eyckschen Gründlichkeit und durch die Weglassung alles Beiwerks eine intensive Wirkung gewonnen. So arbeitet der zwanzigjährige Jüngling und wagte es im nächsten Jahre (1878) zum erstenmal in Berlin öffentlich auszustellen, allerdings mit dem Erfolge, für seine Arbeiten allgemeiner Entrüstung beim Publikum zu begegnen. Aber die spätere Zeit hat ihm Recht gegeben; das eine Ausstellungsstück, Der Überfall, ist in den letzten Jahren, auch noch auf der Jahrhundert-

ausstellung viel bewundert worden und hat durch mehrere Besitzerhände gehend seinen ursprünglichen Preis schon verfünfundzwanzigfacht, während die damals verhöhnten Zeichnungen zum Thema Christus ein bekannter Schatz der Nationalgalerie geworden sind. — Ein Studienaufenthalt in Brüssel 1879 endete leider für ihn mit einem schweren Krankenlager, von dem er sich erst im nächsten Jahre in Karlsbad erholte. Dort entstanden während seiner Rekonvaleszenz die berückend lieblichen Illustrationen zu Amor und Psyche. — Nach Berlin zurückgekehrt, muß er in den nächsten Jahren mit einem wahren Feuereifer geschaffen haben, denn außer den erwähnten Radierungen und Zeichnungen entstanden auch Gemälde wie der Abend (1882), die Gesandtschaft (1882) und die Malereien für die Villa Albers. In dieser reichen und sonnigen Schöpfung Klingerscher Phantasie können wir auch die erste große Huldigung an Böcklin erkennen. Leider hat ein Unstern über diesem Beispiel Klingerscher Raumkunst gewaltet und man muß sich den Gesamteindruck aus den erhaltenen Hauptstücken der Dekoration rekonstruieren (vergl. diese Zeitschrift vom Oktober 1904).

An die Berliner Zeit reihen sich die Wanderjahre und der Radierer Klinger wird zum Maler. Sein Aufenthalt in Paris von 1884—86 vergeht ihm in aufreibender Tätigkeit an seinem ersten großen Gemälde, dem wundervollen Parisurteil, das jetzt die moderne Galerie in Wien ziert. An dem Gemälde ist im Charakter nichts von französischem Einfluß zu spüren; Klingers Selbständigkeit bewährt sich auch gegenüber den großen Franzosen, wenn man nicht die hohe Vervollkommnung der malerischen Ausdrucksmittel auf die Errungenschaften der Franzosen zurückführen will. 1886 kehrte Klinger nach Berlin zurück und zog dann im März 1889 auf fast vier Jahre nach Rom. In unablässigem Schaffensdrange entstanden dann in den Jahren 1888—93 andere Meisterwerke: die Kreuzigung, die Pietà, die blaue Stunde, Pleinair-Porträts, die Strandwelle und die Sirene; auch die gewaltige Folge der Radierungen: Vom Tode I wurde damals (1889) vollendet und die II. Folge begonnen. Eine große Überraschung brachte das Jahr 1893, als Klinger damals mit der Salome als Bildhauer auftrat, ebenso unvermittelt, wie es schien, als verblüffend durch die fundamentale Neuheit seiner bemalten Skulptur. Wohl in besonders heftiger Form hatte der Meister das Unterfangen einer genialen, dem Verständnis der übrigen Welt um Jahre vorausliegenden Künstlertat mit Hohn und Spott zu büßen. Schon im nächsten Jahre folgte die künstlerisch freiere Kassandra, die auch des Künstlers Streben nach farbiger Wirkung durch naturfarbenes Material besser zum Ausdruck brachte. Übrigens gehen Klingers Versuche auf dem Gebiete der Plastik weiter zurück, als man glaubt. Schon in der Jugend hat er ein interessantes Schillerporträt modelliert, von dem der Gipsabguß erhalten ist, und ferner zeigt ihn der um 1886 entstandene plastisch geschmückte Rahmen des Parisurteils mit den originellen Masken schon als geschickten Modelleur. Von Rom zurückkehrend, nahm er seinen dauernden Aufenthalt in Leipzig; er brauchte nicht die Anregungen einer Kunststadt, sondern die Ruhe der Arbeit für seine Ideen. Die Jahre 1894—97 fanden ihn auf allen seinen Gebieten eifrig tätig. Zuerst erschien damals die herrliche Brahmsphantasie, das schönste Radierwerk, das die moderne Kunst überhaupt hervorgebracht hat. Zugleich arbeitete der Meister an seinem Hauptwerke Christus im Olymp bis 1897 und vollendete im selben Jahre das originelle plastische Zierstück der drei tanzenden Frauen auf Onyxsockel. Nun folgten rasch aufeinander die weiten Kreisen durch Abbildungen bekannt gewordenen Marmorwerke: Badendes Mädchen (Leipzig 1898), Amphitrite (Berlin 1898), das Ledarelief (in zwei Varianten, eine in Privatbesitz in Leipzig, 1899), die polylithe Büste von Elsa Asenijeff (Leipziger Privatbesitz 1900), die Kauernde (Wien, Privatbesitz 1900), die Bronzestatuette des Athleten (1901, in mehreren Exemplaren), die Marmorbüsten von Franz Liszt und von Richard Wagner, Mädchenkopf mit Hand (Wien, Privatbesitz, 1901) und 1902, nach fünfzehnjähriger Arbeit, des großen Künstlers unvergängliches Hauptwerk: Der thronende Beethoven. Im selben Jahre noch folgte die Marmorbüste Nietzsches (Weimar), zu der er bald darauf ein interessantes Gegenstück in Bronze schuf (Berlin, Privatbesitz). 1904 vollendete er die vielbesprochene Marmorgruppe: Das Drama (Dresden, Albertinum) und arbeitete zugleich an einer gigantischen Gruppe: Der Triumph des Weibes (vorläufig Entwurf), und begann das Hamburger Brahmsdenkmal, an das er jetzt gerade die letzte Hand legt. Zu gleicher Zeit begann er die Vorbereitungen zu einem Kolossaldenkmal Richard Wagners für Leipzig, und schon lassen herrliche Kartons in Originalgröße und ein Gipsmodell in halber Größe die monumentale Wucht dieses Werkes ahnen. Wie zur Erholung von den Anstrengungen dieser großen plastischen Aufgaben greift er immer wieder einmal zum Pinsel oder zur Radiernadel, und so entstanden in den letzten Jahren einige nicht weiter bekannt gewordene Porträts und auch bedeutende Radierungen wie die letzten Blätter für Vom Tode II und die Vollendung der wundervollen Textumrahmungen, die 1889 wohl für eine zweite Ausgabe von Amor und Psyche geplant waren, aber nun vervollständigt mit neuem Text unter dem Titel Epithalamia in Heliogravüren bei Amsler & Ruthardt erscheinen werden. In das Jahr 1905 fällt der prächtige silberne Tafelaufsatz für das neue Leipziger Rathaus, der noch durch zwei Fruchtschalen tragende Putten vervollständigt werden soll. Die selbe Technik des Silbergusses wiederholte er bei einer schlichten Gruppe: Galathee, die in Weimar im vorigen Jahre ausgestellt war. Vor wenigen Wochen erst beendigte er wieder eine fast lebensgroße weibliche Marmorfigur von berückendem Reize. Es ist nicht leicht zu sagen, worin das ungewöhnlich Suggestive dieser Figur liegt. Ist es die wundervoll weiche und zartgefühlte Wiedergabe des Körpers oder wirkt so mächtig die seltsame Drehung und Verschränkung der Glieder, besonders die ganz aparte Geste der vorgestreckten, verschränkten Arme. Der Künstler hat die Figur Diana

genannt, indes glaube ich nicht, daß uns dieser Name zum Schlüssel des Verständnisses dienen kann. Auf den ersten Blick wirkt sie wie eine Niobidin, aber diese Deutung befriedigt nicht voll. Diese Geste der Arme kann ja gar nicht Überraschung oder Schutz andeuten, sondern scheint mir vielmehr der Ausdruck der Sehnsucht zu sein, wozu auch das spannende erwartungsvolle Antlitz passen würde. Der Künstler selbst pflegt eigentlich nie irgend welche Aufklärungen und Deutungen seiner Arbeiten zu geben, und einer solchen plastischen Figur, deren Reiz vor allem in der schönen Silhouette, in der Vollkommenheit der Formen, im Schimmer des transparenten Materials liegt, sollte man auf Deutungen novellistischer Art gern verzichten, weil sie wohl den Verstand, aber nicht das künstlerische Empfinden befriedigen könnten. Wie schon beim Drama hat der Künstler auch bei dieser Figur zwischen den Armen eine papierstarke Scheibe des Marmors stehen lassen, vermutlich aus Gründen der Stabilität, noch mehr aber vielleicht wegen des schönen Effektes des in so dünner Schicht wunderbar feurig durchleuchteten Marmors. — In aller Kürze wird das Brahmsdenkmal, ein Kolossalporträtkopf auf figurenumrankter Stele, die Werkstätte verlassen und neue große malerische Aufgaben sind schon wieder in Angriff genommen. Es handelt sich um eine monumentale Wandmalerei in der Aula der Leipziger Universität im Auftrage des sächsischen Staates. Näher darüber zu sprechen, ist noch nicht an der Zeit, aber man darf nach den Entwürfen und Kartons die höchsten Erwartungen hegen. Was Klinger in seiner vortrefflichen Schrift: Malerei und Zeichnung über Raumkunst ausgesprochen hat, scheint er jetzt auf der Höhe seiner Schaffenskraft mit einem bedeutenden Beispiele belegen zu wollen.

So zeigt uns schon dieser summarische Überblick ein Künstlerschaffen so reich und weit umfassend als tief und genial. Von einem Kunstzweige zum anderen übergehend, hat Klinger in jedem die Grenzen erweitert, die Ausdrucksmittel vervollkommnet, kurz, endlich einmal unter Hunderttausenden etwas für die Kunst selbst getan. Das Äußerste für das Höchste scheint auch seine Richtschnur zu sein, denn mit heißer Anstrengung aller seelischen und körperlichen Kräfte hat der blonde Riese unermüdlich gewirkt und die Welt überreich beschenkt und nie den geringsten Dank auch nur erwartet. Zwingen seine Kunstwerke zur Bewunderung, so lockt der Zauber seiner Persönlichkeit, seine Humanität im höchsten Sinne des Wortes, zu vollkommener Verehrung.

Auf ein unvergleichlich reiches, der höchsten Kunst gewidmetes halbes Jahrhundert kann Max Klinger heute zurückblicken, und wir dürfen ihm aus dankbarstem Herzen ein Macte virtute zurufen.

SOCKELRELIEF VON KLINGERS PARISURTEIL

ERGÄNZTE ANTIKEN

Von Ad. Michaelis

ABB. 1. DIE NIKE VON SAMOTHRAKE NACH DER ERGÄNZUNG IM STRASSBURGER UNIVERSITÄTSGEBÄUDE

VOR ein paar Jahren wies W. Amelung in dieser Zeitschrift (XIII, 150ff., 171ff.) durch passend gewählte Beispiele auf die Aufgabe der Abgußmuseen hin, mangelhaft erhaltene oder schlecht ergänzte Antiken in angemessener Weise wiederherzustellen. Wenn auch unsere Universitätsmuseen meistens wegen beschränkter Mittel und aus Mangel geeigneter künstlerischer Hilfskräfte nicht in der Lage sind, dergleichen Arbeiten in größerem Maßstabe zu unternehmen, so erweist sich doch eine richtigere Ergänzung in manchen Fällen als für den Hauptzweck dieser Museen, den archäologischen Unterricht, so notwendig, daß man, so gut es eben gehen will, Hand ans Werk legen muß. Ich habe schon vor Jahren im Straßburger Museum die Gruppe der Tyrannenmörder, den myronischen Diskobol, die knidische Aphrodite, den Alexander Rondanini der Münchener Glyptothek in solcher Weise wiederhergestellt[1]); über ein paar jüngst angestellte Versuche möchte ich hier berichten.

Wer das Museum des Louvre kennt, dem hat sich das Bild der *Nike von Samothrake* eingeprägt, wie sie auf der Höhe der großen Eingangstreppe von ihrem Schiffe aus den Ankommenden begrüßt. So überaus wirkungsvoll auch der dekorative Eindruck ist, so bleiben bei näherer Betrachtung doch einige Mängel unleugbar. In der Vorderansicht, von der Treppe aus, durchschneidet der schmale und hochaufragende Bug der Galeere die Figur in der Mitte und stört den Überblick des Bewegungsmotivs; die Statue war eben auf eine solche Ansicht von vorn und aus der Tiefe nicht berechnet. Und ferner: wenn irgendwo, so bedarf hier die mächtig bewegte Gestalt eines vollen Ausklingens in Kopf und Armen; man hat sich aber im Louvre mit der Ergänzung der linken Brust und Schulter begnügt, um nur dem Oberkörper den notwendigsten Zusammenhang zu geben. So kommt die Prachtgestalt nicht zu voller Wirkung. Eine Andeutung, die ich in einer Vorlesung machte, daß wir in unserem Straßburger Universitätsgebäude oberhalb der Treppe, die zum Museum führt, eine Stelle hätten, an welcher die Kolossalstatue, ergänzt, ihres mächtigen Eindrucks sicher sein würde, bot den Anlaß mir zu solchem Zweck eine ansehnliche Summe zur Verfügung zu stellen. Diese ließ sich anderweitig so weit ergänzen, daß ans Werk gegangen werden konnte; die Ausführung ward dem hiesigen Bildhauer Joh. Riegger übertragen (Abb. 1).

ABB. 2. MÜNZE DES DEMETRIOS POLIORKETES

Benndorf hat in seiner grundlegenden Untersuchung über die Nike[1]) die Münzen des Demetrios Poliorketes herangezogen, die dessen entscheidenden Seesieg von 306 beim kyprischen Salamis verherrlichen (Abb. 2). Der Vorderteil des Kriegsschiffes und die darauf vorwärts schreitende Nike stimmen mit den erhaltenen Resten der samothrakischen Statue so völlig überein, daß Benndorfs Beziehung der Statue auf jenen Sieg, der die Annahme des Königstitels bei den Nachfolgern Alexanders zur Folge hatte, fast allgemeine Billigung gefunden hat. Demgemäß ist unter Zumbuschs Leitung ein kleines ergänztes Modell des ganzen Denkmals[2]) angefertigt worden, das sich in manchen Museen findet; der Trompetenstoß und das kreuzförmige Tropäon (für den Griechen ein ebenso verständliches wie für uns befremdliches Siegeszeichen)[3])

1) Ad. Michaelis, Straßburger Antiken, Festgabe für die 46. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner. Straßburg 1901.

1) Neue archäolog. Untersuchungen auf Samothrake, 1880. S. 47ff., besonders S. 79ff.

2) Springer-Michaelis, Gesch. der Kunst des Altertums, 7. Aufl., Fig. 501. Vgl. Neue Unters. S. 58ff. Studniczka, Die Siegesgöttin Taf. 11.

3) Studniczkas Zweifel an dieser Deutung (a. O. S. 25) scheinen mir unberechtigt; das Tropäon in dieser Kreuzform ist die Grundlage des konstantinischen Labarum. Für

wurden von der Münze entnommen. Indessen sind doch nicht alle Zweifel verstummt. Sie gründen sich, soviel ich weiß, auf zwei Erwägungen.

Das eine Bedenken ist dem Standorte der Nike entnommen[1]). Während die Ptolemäerbauten aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts (Arsinoes Rundbau, Ptolemäos' II. Torgebäude und der neue Tempel) sich dicht um den älteren Tempel gruppieren, der aus der Mitte des 4. Jahrhunderts stammt, liegt das Nikedenkmal weiter gegen Süden, hinter der Rückseite des neuen Tempels. Eine solche exzentrische Lage, so meint man, sei schwer erklärlich bei einem Monumente, das den Hauptbauten um mehrere Jahrzehnte vorausgegangen sei; sie setze diese als schon vorhanden voraus, daher die Nike nicht die des Jahres 306 sein könne. Allein denken wir uns einmal die Ptolemäerbauten ganz fort und allein den »alten Tempel« an seinem Platze, so ist die Nike genau auf den Vorplatz dieses Tempels gerichtet, in einer Entfernung von etwa 100 Metern. Ja, man darf sagen, daß sie mit Rücksicht auf den *alten* Tempel diesen Platz und diese Richtung erhalten hat, während der ptolemäische neue Tempel mit seiner schmucklosen Rückseite ihr bis auf 36 Meter nahe rückt und von hier aus die Statue ihre minder günstige rechte Seite darbietet. Am besten präsentiert sie sich von der langen Wandelhalle, die sich östlich, jenseits des tief eingerissenen Bachbettes, von Norden nach Süden etwa 95 Meter lang erstreckt; je näher man hier der Statue kam, desto reicher entfaltete sie ihre Reize. Vielleicht ist diese Halle gleichzeitig mit der Nike entstanden[2]). Wenn nicht, so war doch der flache Hügel schon vor der Halle da, und bot jenen Vorzug. Jedenfalls läßt sich annehmen, daß bei der Wahl eben dieses Platzes für die Halle der Blick auf die Nike ein Wort mitgesprochen habe. Also nichts steht der Annahme entgegen, daß die Nike nächst dem alten Tempel das älteste Stück der ganzen Baugruppe gewesen sei.

Das zweite Bedenken gegen die Beweiskraft der Demetriosmünze beruht auf einem Stücke Haarschopf, das sich im Nacken der hier nur sehr bruchstückweise auf uns gekommenen Statue erhalten hat[1]). Die Restauratoren des Berliner Museums, die Italiener Freres und Possenti, glaubten danach annehmen zu müssen, daß der Kopf nicht so stark gegen die rechte Schulter gewendet werden dürfe, wie es der Trompetenstoß der Münze verlangt. Allein entscheidend ist die erhaltene Halsgrube, die deutlich die Wendung des Halses nach rechts erkennen läßt. Es bedarf nur der Annahme, daß der Haarschopf, von dem bloß ein abgebrochenes Randstück erhalten ist, etwas breiter gewesen sei, um auch ihn mit jener Bewegung in Einklang zu bringen: eine Tatsache, von deren Richtigkeit sich auch Possenti nachträglich überzeugt hat[2]). Man betrachte nur einmal die von Reinach[3]) veröffentlichte Ergänzung von Cordonnier und Falize (Abb. 3): wie lahm ist die Bewegung, wie seltsam dies Vorwärtslaufen ins Blaue hinein, mit einwärts gesetztem rechten Fuß! Das wird besonders klar, wenn man die Gestalt, von hinten beginnend, auf ihrer linken, also der allein ganz durchgeführten Seite, umschreitet (Abb. 4). Alles an der Gestalt ist in Bewegung und flattert in dem frischen Seewinde, sie dreht sich wie eine Schraube von links nach rechts. Wie die Stellung der Füße zeigt, war sie eben noch mehr nach ihrer Rechten gewandt; jetzt ist der Sieg entschieden, da dreht sie sich lebhaft gegen den Bug des Schiffes, aber während der rechte Fuß in seiner Stellung verharrt, setzt sich die Drehung im Oberkörper fort bis in die zurücktretende Schulter (Abb. 5) — es ist unmöglich, diesen mächtigen momentanen Zug, der den ganzen Körper gleichmäßig beherrscht und in dem Rauschen der Flügel Halt und Ergänzung findet, zu hemmen oder gar durch eine Wendung des Kopfes nach links zu zerbrechen; der Kopf und der rechte Arm *müssen* dem Gesamtzuge folgen und sich gegen ihre Rechte wenden, wo dann die ganze Bewegung im Trompetenstoß ausklingt.

ABB. 3. DIE NIKE VON SAMOTHRAKE ERGÄNZT VON CORDONNIER UND FALIZE

Ich habe daher der Ergänzung mit voller Überzeugung Zumbuschs Modell zugrunde gelegt und bin nur in Einzelheiten, wie der Anordnung des Gewandes unter dem linken Arm, davon abgewichen. Der Kopf hat, unter Benutzung des berühmten Kopfes von Pergamon, etwas größere Züge erhalten. Einige der köstlichen flatternden Gewandstücke[4]), die den Effekt noch bedeutend gesteigert haben müssen, habe

die Griechen konnte es kein schärferes Zeichen des errungenen Sieges geben als das Tropäon, das, auf der Siegesstätte errichtet, den Sieg verewigte und auch vom Feinde nicht angetastet werden durfte.

1) Vgl. die Karte in den Neuen Unters. Taf. 1. Niemanns Ansicht ebenda Taf. 76 läßt die Entfernungen wohl etwas zu groß erscheinen.

2) O. Rubensohn, Die Mysterienheiligtümer in Eleusis und Samothrake, 1892, S. 148 ff.

1) Neue Unters. S. 61 f. Fig. 26 f.

2) Rubensohn S. 149. Studniczka, Die Siegesgöttin S. 25, Anm. 3.

3) Gaz. des Beaux Arts, 3. pér., V (1891), zu S. 99.

4) Neue Unters. S. 63 f. Fig. 33—35.

ABB. 4. ABB. 5.
DIE NIKE VON SAMOTHRAKE, ERGÄNZT

ich so wenig wie Zumbusch anzubringen gewagt. Leider habe ich eine Bemerkung Studniczkas[1]) übersehen, daß auf der Münze, wie überhaupt nach antikem Brauch, der die Trompete haltende Arm immer ganz gerade ausgestreckt sei, mit der Handfläche, auf der die Trompete ruht, nach oben. Ohne Frage wird bei solcher Streckung des Armes das Ziel der Bewegung noch bedeutend energischer erscheinen. Die Wirkung der ergänzten Statue an ihrer jetzigen Stelle ist aber auch so, obschon der Anblick von vorn etwas zu steil ist und der Pfeiler rechts ein zusammenhängendes Verfolgen dieser Hauptseite hindert, höchst bedeutend und überzeugend[2]). —

Die zweite Ergänzung betrifft die *lemnische Athena* des Phidias. Amelung hat in dem oben angeführten Aufsatze (S. 174 ff.) berichtet, wie in einzelnen Stadien der Erkenntnis und des Experiments dieses Werk wiedergewonnen worden ist; eine genaue Prüfung der Bruch- und Ansatzflächen hat die Zugehörigkeit des Bologneser Kopfes (Abb. 15 bei Amelung) zu dem Dresdener Torso (ebenda Abb. 14) so sicher erwiesen[1]), daß für jeden Unbefangenen ein Zweifel unmöglich ist (Abb. 6). Immer aber blieb noch die Aufgabe übrig, die so wiedergefundene Gestalt angemessen zu ergänzen. Daß der linke Arm gehoben, der rechte gesenkt war, ergab der Torso selbst. An dem Speer in der Linken ließ sich also nicht zweifeln, für die Rechte ließ sich der abgenommene Helm vermuten. So ist die Ergänzung von Gerber im Kölner Museum entstanden[2]), die allerdings wenig geeignet war, der neuen Komposition Freunde zu werben, weder durch die lange schräggestellte Lanze, noch durch den wie auf dem Präsentierteller dargebotenen Helm.

ABB. 6. DIE LEMNISCHE ATHENA DES PHIDIAS

Bessere Anhaltspunkte zur Ergänzung des rechten Armes verdanken wir Furtwängler. Zuerst wies er geschnittene Steine nach, die das Brustbild der Lemnierin mit einem Helme neben ihrer rechten Schulter darstellen[3]). Ließ sich schon hiernach vermuten, daß der Unterarm emporgerichtet war und so den Helm

1) Studniczka, Die Siegesgöttin S. 25.

2) Abgüsse des Kopfes und der Arme können durch das Kunstarchäologische Institut der Universität Straßburg für 100 M. bezogen werden.

1) Studniczka im Archäolog. Anzeiger 1899 S. 134.

2) Luckenbach, Die Akropolis von Athen, 2. Aufl., S. 39, Fig. 60.

3) Revue archéol. 1896, I Taf. 1. Jahn-Michaelis, Arx Athenarum Taf. 35, 15. Furtwängler, Die ant. Gemmen Taf. 50, 29.

hielt, so ward diese Vermutung zur Gewißheit durch ein im epidaurischen Asklepiosheiligtum gefundenes Weihrelief[1]) (Abb. 7). Dieses stellt nicht, wie man gewöhnlich erklärt, Hephästos, sondern den epidaurischen Heilgott, bequem auf seinen Stab gestützt, im Vereine mit der athenischen Göttin dar, die hier in der Gestalt der Lemnierin auftritt. Alles stimmt mit der Statue soweit überein, wie es bei einem solchen Weihrelief zu erwarten ist. Als Zutaten des Reliefbildners dürfen der angelehnte Schild und das ärmelartige Gewandstück am rechten Oberarm gelten; auch die Haltung ist ungünstig verweichlicht. Um so wertvoller ist die Wiedergabe des rechten Armes und die Form des von der Hand gehaltenen Helmes. Nach diesen Anhaltspunkten habe ich die Lemnierin schon vor fünf Jahren in Zeichnung[2]), jetzt im Abguß ergänzen lassen (Abb. 8). Den nächsten Anstoß hierzu gab eine in großem Maßstabe durchgeführte Bronzierung von Abgüssen des Straßburger Museums. Als die Helmform wird durch das Relief nicht die »attische« der Kölner Nachbildung, sondern die des sogenannten korinthischen Visierhelmes erwiesen. Demgemäß ward von einem guterhaltenen Exemplare der Lipperheideschen Sammlung[3]) (jetzt im Berliner Museum) ein Abdruck in Papiermaché hergestellt und mit einem Busche versehen; die Art, wie der Helm

1) Sitzungsber. d. Münchner Akademie 1897, I S. 290. Österreich. Jahreshefte 1898 S. 79. Svoronos, Das Athener Nationalmuseum Taf. 68 no. 1423.

2) Arx Athenarum Taf. 37, 11.

3) Archäol. Anzeiger 1905 S. 17 Nr. 23.

ABB. 7. ASKLEPIOS UND ATHENA
WEIHRELIEF AUS DEM EPIDAURISCHEN ASKLEPIEION

ABB. 8. DIE LEMNIERIN NACH DEM ERGÄNZTEN UND BRONZIERTEN ABGUSS IM STRASSBURGER MUSEUM

gehalten wird, ist ebenfalls dem Relief entnommen. Die Lanze hat eine so steile Stellung erhalten, wie eine natürliche Haltung des Armes, von dem nur der Ansatz antik ist (vergl. Abb. 6), zu gestatten schien.

Ich wage zu hoffen, daß diese Ergänzung der Lemnierin neue Freunde erwerben wird. Der scharf seitwärts gerichtete Blick ist nicht mehr als bloßes Belebungsmittel der gerade stehenden Gestalt aufzufassen, sondern er hat mit dem Helme seinen natürlichen Zielpunkt erhalten. Der aufgebogene rechte Arm mit dem Helm und der linke Arm mit dem Speer umgeben symmetrisch gleich zwei Flügeln den aufrechten Körper der Göttin. Und die so fest geschlossene Komposition gipfelt in dem bewegten herrlichen Kopfe, dessen hervorragende Schönheit schon Lucian preist und der wesentlich bewirkt haben wird, daß die Lemnierin für Phidias schönstes Werk galt.

Ein Hauptbedenken, das der Zusammenfügung des Kopfes mit dem Körper entgegengehalten wird, ist die Kleinheit des Kopfes. Während man etwa ein Achtel der Körperlänge als Kopflänge erwarten sollte, mißt der Kopf, in der gewöhnlichen Weise gemessen, nur ein Neuntel der Gesamtgestalt. Aber die Sache stellt sich anders, sobald man die Neigung des Kopfes in Betracht zieht. Der Beschauer sieht den Kopf eben nicht in seiner normalen Stellung, sondern durch die Neigung wirkt der obere Teil des Schädels mit und verleiht dem Kopfe den Eindruck einer viel bedeutenderen Höhe. In der Seitenansicht (Abb. 6) beträgt der Kopf genau ein Siebentel der Gesamtlänge, in der Vorderansicht (Abb. 8) etwas mehr ($7^1/_3$). Das ist also mehr als zu erwarten wäre. Es scheint mir daraus hervorzugehen, daß Phidias seiner Gestalt nicht, wie Polyklet es sicher getan haben würde, ein Normalmaß zugrunde gelegt, sondern daß er die Maße mit Rücksicht auf die Kopfhaltung und auf die Wirkung auf den Beschauer bestimmt hat. Wem fiele dabei nicht eine späte Anekdote ein von zwei Athenastatuen, mit denen Phidias und Alkamenes in Konkurrenz getreten sein sollten? Niedrig aufgestellt erhielt Alkamenes Statue den Vorzug, als aber beide Statuen ihrer Bestimmung gemäß auf Säulen gestellt wurden, erschien Phidias Statue, weil sie eben von vornherein hierfür berechnet worden war, richtiger und schöner. So erhielt Phidias das Lob des besseren »Optikers und Geometers«[1]). Man sieht aus unserer Statue, was dieser Anekdote zugrunde liegt. Übrigens erschien auch bei der Nike von Samothrake, so lange sie im Atelier auf dem Boden stand, der Kopf, obschon genau in normaler Größe gebildet, zu groß; bei der Aufstellung in der Höhe schwand dieser Eindruck.

Die erwähnte Bronzierung gab auch Anlaß zur Neugestaltung zweier *Amazonen*statuen, über die wenige Worte genügen. Man hat längst erkannt, daß die *kapitolinische* verwundete Amazone, statt die fünf Finger der rechten Hand gen Himmel zu strecken, sich auf einen Speer gestützt habe; eine von Klügmann[2]) herangezogene Pariser Gemme (Abb. 9) erbrachte den urkundlichen Beweis. Demgemäß ist der Abguß ergänzt worden (Abb. 10). Das linke Standbein erhält erst jetzt seinen Mithelfer in der Lanze zur Rechten, und zwischen beiden Stützen wird die verwundete Seite entlastet. Die geschlossene, ganz aus der Wunde heraus entwickelte Komposition tritt so noch klarer hervor. Die *matteische* Amazone habe ich dagegen aller fremden Zusätze entkleiden lassen, vor allem des geneigten, schmerzbedrückten Kopfes, der, vom kapitolinischen Typus entlehnt, den Eindruck

ABB. 10. KAPITOLINISCHE AMAZONE ERGÄNZT IM STRASSBURGER MUSEUM

ABB. 9. PARISER GEMME

ABB. 12. AMAZONE VERSCHOLLENE GEMME

ABB. 11. MATTEISCHE AMAZONE OHNE DIE ERGÄNZUNGEN

1) Tzetzes in den Chiliaden 8, 353 ff. (Overbeck, Schriftquellen 772.)

2) Klügmann im Rhein. Mus. XXI, S. 322 f. und Die Amazonen S. 1. Furtwängler, Meisterwerke S. 291 f.

fälschte[1]) (Abb. 11). Erst jetzt erscheint die schlanke kräftige Jungfrau in der blühenden Frische und der straffen, emporstrebenden Haltung, die gerade diesen Typus von den anderen unterscheidet und jeden Gedanken an eine Verwundung[2]) abweist. Bekanntlich zeigt auch hier eine in England verschollene Gemme (Abb. 12) das ursprüngliche Motiv mit der Springstange[3]); da aber der zu diesem Typus gehörige Kopf noch nicht mit Sicherheit aufgefunden worden ist[1]), so habe ich darauf verzichtet eine Ergänzung vornehmen zu lassen und mich mit dem großen Gewinne begnügt, den die Entfernung jener störenden älteren Zusätze bringt[2]).

1) Michaelis im Archäol. Jahrbuch 1886 S. 19 ff. 34 ff.

2) Wolters bei Friederichs-Wolters, Die Abgüsse antiker Bildwerke S. 237.

3) Göpels Bedenken gegen die Springstange (Archäol. Jahrb. 1905 S. 110 ff.) nehmen von der Gemme, einer völlig gesicherten authentischen Wiedergabe der Gesamtstatue (s. Furtwängler, Meisterwerke S. 297 Anm. 1), gar keine Notiz.

1) Furtwänglers und Löschckes Einspruch (Archäol. Anzeiger 1890 S. 164) gegen meine Behauptung, daß der Kopf der Amazone in Petworth zu diesem Typus gehöre, muß ich natürlich so lange gelten lassen, bis mir etwa eine erneute Untersuchung der Statue vergönnt sein wird.

2) Die Abbildungen 2, 4, 5, 8—12 sind für die achte Auflage von Springer-Michaelis' Handbuch der Kunstgeschichte des Altertums gemacht worden; die Aufnahmen für Abb. 8, 10, 11 rühren von Herrn cand. phil. Fritz Többelmann in Straßburg her.

ABB. 1. TELLER MIT TIEFEM MITTELSTÜCK, MUSTER GRÜN MIT MANGANFARBIGEN RÄNDERN
Dm. 19,5 cm. Sammlung Beit

DIE SPANISCH-MAURISCHEN FAYENCEN DER SAMMLUNG BEIT IN LONDON

Von Wilhelm R. Valentiner

DIE Sammlung spanisch-maurischer Fayencen des kürzlich verstorbenen Londoner Kunstfreundes Alfred Beit, die durch Vermittelung W. Bodes von Messrs. Durlacher erworben wurde und sich jetzt im Besitz des Herrn Otto Beit befindet, ist eine der umfangreichsten und bedeutendsten. Unter den Privatsammlungen kommen ihr nur die Godmans und Saltings in London, die de Osmas in Madrid gleich, unter den öffentlichen kaum eine, am ehesten die des Victoria- und Albertmuseums.

Die Auswahl ist der Art, daß sich ein Überblick über die ganze Entwickelung der Valencianer Industrie gewinnen läßt. Die Mehrzahl — 27 Fayencen — stammen aus der Blütezeit, aus dem 15. Jahrhundert. Nur wenige Teller sind Beispiele der Kunst des folgenden Jahrhunderts, in dem der Verfall der Technik beginnt. Ein Gefäß und ein Albarello sind noch später, im 17. oder 18. Jahrhundert entstanden und geben eine leere und flüchtige Imitation früherer Ornamente. Zwei kleine Schüsseln, die ein grünes, mangan-umrissenes Muster auf weißem Grund haben, lassen die spanische Fayencekunst vor dem 15. Jahrhundert kennen lernen. Schließlich fehlt es nicht an zwei Exemplaren einer Grenzkunst der Valencianer Fayenceindustrie, an jenen gold auf blau ausgeführten Albarelli, die in öffentlichen Sammlungen öfters mit Unrecht als sizilianisch bezeichnet werden, tatsächlich in Spanien — wo, läßt sich einstweilen nicht angeben — im 17. Jahrhundert, wahrscheinlich unter Einfluß einer Gruppe ähnlich bemalter persischer Weichporzellane gefertigt sind.

Die Anfänge (14. Jahrhundert)

Die zwei grünbemalten Schüsseln des 14. Jahrhunderts gehören zu einer Gruppe von Fayencen, die erst seit kurzem von W. Bode, A. Pit und anderen als spanisch erkannt wurden und noch von einigen Forschern für italienisch angesehen werden. Die kleine Gruppe besteht aus zwei kleinen Fayencen gleicher Form in Amsterdam und auf der Versteigerung Boy in Paris und einem größeren Teller auf derselben Auktion[1]); dazu kommt ein großes Gefäß, jetzt bei Durlacher, auf das mich W. Bode aufmerksam machte, und einzelne Scherben im Britischen Museum und angeblich bei de Osma. Der Wichtigkeit wegen bilde ich die vier kleinen Schüsseln samt dem großen Gefäß nebeneinander ab[2]) (Abb. 1—3). In der Farben- und Formengebung stehen sie den italienischen grünen Majoliken derselben Zeit sehr nahe. Fast jedes einzelne Ornament läßt sich auf italienischen Stücken nachweisen, das Zickzackmuster, das fortlaufende S, die Spirale, das

1) Vergl. A. Pit, Bulletin uitg. door den Nederl. Oudheidh. Bond, Juli 1905.

2) Die Photographien der Schüsselchen verdanke ich Dr. A. Pit, die des großen Gefäßes Dr. W. Bode, der auch die Aufnahmen der Beitschen Fayencen vermittelt hat.

Emblem der Hand, vor allem auch das Schuppenmuster, das auf dem einen Beitschen Exemplar vorkommt. Ebenso ist das Prinzip der Farbenverteilung: Weiß, Grün und Mangan im ganzen das nämliche. Ein Einfluß der Künstler des einen Landes auf das andere muß daher angenommen werden. Wahrscheinlicher ist der Einfluß von seiten Spaniens; denn die Farben der spanischen Fayencen sind reiner und technisch besser ausgeführt, das Grün ist stärker, das Weiß heller. Zudem steht die italienische Majolikenkunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter spanischem Einfluß — fast alle der im folgenden genannten Muster finden sich in ungeschickterer Form in Italien wieder — so daß anzunehmen ist, das Übergewicht der spanischen Kunst reiche noch weiter hinauf.

Trotz dieser Verwandtschaft in der Farbe ist der spanisch-maurische Charakter in der strengen geometrischen Ornamentik deutlich genug. Namentlich bei dem Stück der Versteigerung Boy erweist sich der zeitliche und stilistische Zusammenhang mit den Alhambravasen und der Schale aus Malaga im Besitz Fr. Sarres. Auch kehren die meisten Muster noch auf den Valencianer Fayencen vom Anfang des 15. Jahrhunderts wieder. Gleichwohl dürfen sie nicht als die Vorläufer dieser lüstrierten Stücke angesehen werden, die, wie Sarre nachgewiesen hat[1]), durch vermittelnde Stücke des 14. Jahrhunderts hindurch von der Alhambrakunst herkommen. Die grünen Fayencen dienten, wie es scheint, weniger dem Luxus der Innenräume, wie jene kostbaren Lüsterfayencen, als vielmehr der Dekorierung der Außenarchitektur, besonders der Kirchen. Jene vier Schüsselchen befanden sich, wie viele der frühesten italienischen Majoliken, an Kirchenfassaden und waren, wie ihre Form lehrt, von vornherein zur Einmauerung bestimmt. Daher ist das Dekor stärker in Umriß und Farbe, die Ausführung primitiver und handwerklicher. Die Kunst scheint neben der Industrie der Lüsterfayencen herzugehen bis ins 15. Jahrhundert hinein. Denn jenes große Gefäß im Besitz Durlachers ist mit einem Muster dekoriert, das auf den Lüsterfayencen um die Mitte des Quattrocento vorkommt, und selbst wenn es diesen zeitlich voranginge, was bei der Flüchtigkeit der Ausführung nicht eben wahrscheinlich ist, dürfte es nicht vor Beginn dieses Jahrhunderts entstanden sein.

1) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml. 1903. S. 103 ff.

Die erste Phase des 15. Jahrhunderts (erste Hälfte).

Eine nähere Datierung der Valencianer Lüsterfayencen des 15. Jahrhunderts ist erst in jüngster Zeit ermöglicht worden durch die Arbeit van de Puts: Hispano-moresque ware of the XV. century (1904), in der durch Bestimmung der Wappen auf einer Anzahl von Tellern eine zeitliche Umgrenzung einzelner Gruppen gegeben ist. Bisher zog man die Zeiträume der Entstehung zu weit auseinander. Man gab häufig für das 14. Jahrhundert, was im Anfang des Quattrocento, für das 16. oder gar 17. Jahrhundert aus, was an dessen Ende entstanden ist. In diesem Jahrhundert drängt sich ein für spanische Kunst außergewöhnlicher Reichtum von Dekorationsformen zusammen, deren stilistische Entwickelung im einzelnen nun erst auf Grund fester Daten verfolgt werden kann.

Das Material läßt sich etwa in drei Gruppen gliedern. Der ersten Hälfte, namentlich dem ersten Drittel des Jahrhunderts gehören die Fayencen mit einer strengen, geometrischen Ornamentik in schweren Formen und breiten Linien an. Sie zeigen meist in einzelnen Feldern Imitation arabischer Schrift, deren Bedeutung de Osma kürzlich erklärt hat[1]), in den Zwischenräumen zugespitzte Ovale mit linearen Verschlingungen und als Füllmuster kleine Spiralen und Schnörkel. Die Einteilung in Felder fällt sofort ins Auge, da die zwei angewandten Farben Blau und Gold, in starken Gegensätzen angewandt, in breiten Flächen nebeneinander gestellt sind. Der Schwere und Strenge der Ornamentik entspricht Schlichtheit der Form des Tellers oder der Gefäße. Die Teller sind einfach schräg mit einer leichten Wölbung nach außen vertieft bis zu einem kleinen flachen Boden, an dessen Stelle aber auch häufig die durchlaufende Rundung tritt: ein Rand ist kaum markiert. Die Albarelli machen einen breiten, etwas plumpen Eindruck, da der Leib nicht eingezogen, eher etwas ausgebogen ist, Hals und Fuß geradlinig verlaufen und die Schrägung zwischen diesem und jenem deutlich ausgeprägt ist. Der Gesamteindruck dieser Fayencen ist bei einiger Entfernung kräftig dekorativ. Die besten Exemplare gehören zu dem schönsten, was überhaupt von der Valencianer Kunstindustrie hervorgebracht worden ist. Die Sammlung Beit besitzt

1) Es ist meist das Wort »alafia« = ‚Wohlergehen‘, wiederholt. G. J. de Osma: Los letreros ornamentales en la cerámica morisca del siglo XV in »Cultura Española« 1906.

ABB. 4. VIERHENKELIGES GEFASS, BLAU UND GOLDLÜSTRIERT
Höhe 18 cm. Sammlung Beit

ABB. 2A. KLEINER TELLER. 14. JAHRHUNDERT
MUSTER GRÜN MIT MANGANFARBIGEN RÄNDERN
Amsterdam, Ryksmuseum

ABB. 2B. KLEINER TELLER. 14. JAHRHUNDERT
MUSTER GRÜN MIT MANGANFARBIGEN RÄNDERN
Versteigerung Boy in Paris

ABB. 3. GROSSES GEFASS. MUSTER GRÜN MIT MANGAN
Im Besitz von Durlacher Bros., London

einen besonders guten mittelgroßen Teller, weiter vier Albarelli und ein vierhenkeliges Gefäß (Abb. 4—6).

Die Albarelli sind nicht ganz so sorgfältig ausgeführt wie der Teller. Die Gefäßform bot dem Bemalen wie dem Brennen größere Schwierigkeiten. In dieser Zeit namentlich, wo man in der Technik noch nicht die Virtuosität wie in der folgenden Periode erreicht hatte, finden sich bei den Töpfen oft Ungleichmäßigkeiten der Glasur und Ungeschicklichkeiten der Zeichnung. Zwei der Albarelli sind zu blaß im Ton und Lüster ausgefallen; der dritte von gleicher Größe und das niedrige Gefäß (Abb. 4) haben durch zu starkes Brennen einen dunkelbraunen Ton erhalten, der an viel spätere Fayencen erinnert. Der vierte kleine Albarello (Abb. 5) ist dagegen in Form wie in Farbengebung vollkommen harmonisch.

Übergangsgruppe

Gleichzeitig mit dieser ersten Gruppe überwiegend geometrischer Ornamentik bilden sich die Anfänge einer zweiten Gattung mit mehr naturalistischer Dekoration aus, die ihren Höhepunkt in den technisch aufs feinste entwickelten Fayencen mit Dreiblatt- und Blütenmuster um die Mitte des Jahrhunderts und in dessen zweiter Hälfte erreicht.

Die Fayencen dieser Übergangsphase (Abb. 7) gruppieren sich um den Teller des Wallacemuseums mit dem burgundischen Wappen (1404—1430[1]) und zeigen meist an Stelle des Wappens ein das ganze Mittelstück überdeckendes Tier: einen Vogel, einen Löwen, gelegentlich auch eine Hindin oder einen Stier in gleichmäßig füllendem Blau. Der Charakter der Ornamentik ist leichter und gefälliger als früher. Man nähert sich wirklichen Naturformen: bei den Tieren, unter denen die Vögel (Kranich, Dohle und andere) mit guter Beobachtung des Umrisses wiedergegeben sind, und in den Mustern, die den Grund füllen: zarte Ranken mit Blüten oder Beerengruppen in der Mitte. Diese Blüten und die Blattform mit langem mittleren Ausläufer werden für die Folgezeit bedeutungsvoll, da sie die wesentlichen Elemente für die Dekorierung der Fayencen mit Dreiblatt- und Blütenmuster ausmachen.

ABB. 5. ALBARELLO, BLAU UND GOLDLÜSTRIERT, MIT ARABISCHEN SCHRIFTZEICHEN
Höhe 27,5 cm. Sammlung Beit

Zwar ist das Gerippe des Musters noch streng ornamental und fast geometrischen Charakters — die Einteilung bilden nebeneinandergelegte Kreise, die ganze Fläche ist mit Punkten bedeckt — aber dieser Grundton ist so zart angeschlagen, daß er nahezu verschwindet vor den darübergelegten blauen Ranken, den gotischen Schriftzeichen oder Tieren, die im Gegensatz zu der zurückhaltenden, klar gesonderten Dekoration der vorigen Periode die Grundlinien fast willkürlich und unsymmetrisch durchschneiden. Bei dem Verhältnis von Blau und Gold ist in der Art, wie breite Flächen überwiegend mit Blau gefüllt werden, andere dessen ganz entbehren, noch ein Anklang an das Prinzip der vorigen Gruppe deutlich; doch sind in einzelnen Exemplaren, wo Tiere und Schrift nur untergeordnet angebracht sind, die beiden Farbtöne schon in feinem, gleichen Wechsel angewandt.

Von den Werken dieser Übergangsgruppe besitzt Herr Beit ein gutes Exemplar, das ganz mit dem genannten Teller der Wallace Collection zusammengehört, aber kein Wappen in der Mitte zeigt. Ein etwa gleich großes Stück mit Turm im Wappen zeigt ein ähnliches Verhältnis der beiden Farbtöne, weicht aber in der Dekoration etwas ab — große geometrisch stilisierte Blüten sind von blauen Kreisen umzogen. Die Einordnung in diese Gruppe ist daher nicht über allen Zweifel erhaben, obgleich ein übereinstimmendes Schüsselchen im Victoria- und Albert-Museum,

1) Abgebildet bei v. d. Put a. a. O., Tafel 10.

das deutlich mit den Stücken der ersten Periode zusammenhängt, die frühe zeitliche Ansetzung rechtfertigen kann. — Dagegen fügen sich die beiden Vogelteller (der eine mit der Inschrift: senora; der andere mit: ave maria gracia plena) gut an dieser Stelle ein (Abb. 7). Die Form, eine gleichmäßig flache Einsenkung mit horizontalem Rand, ist für die Teller mit Tieren in der Mitte typisch.

Die zweite Phase (um die Mitte des 15. Jahrhunderts).

Die sich unmittelbar an diese Übergangsphase anschließende Periode bedeutet den zweiten Höhepunkt der Valencianer Fayenceindustrie. In technischer Hinsicht sind die Produkte dieses Zeitraums (Abb. 8—10) sogar unübertroffen. Die Ornamentik besteht fast ausschließlich im Dreiblatt- und Blütenmuster (Abb. 8 u. 9), daneben kommt, vielleicht zeitlich wenig später, eine Dekoration mit großen (Abb. 10) und kleinen Weinblättern vor. Die Elemente sind also naturalistischer, und zwar vegetabiler Art, freilich naturalistisch nur insoweit dies innerhalb eines strengen, rein ornamentalen Stiles möglich ist. Das Muster ist klein und fein und in gefälliger Weise ohne stark markierte Einteilung in Felder über die Fläche verteilt. An Stelle der Kraft und Schlichtheit der Fayencen der ersten Zeit ist Anmut und Grazie getreten. Die Kunst hat eine ähnliche Entwickelung von großen, wuchtigen und streng stilisierten Formen zu natürlichen und eleganten durchgemacht wie die Malerei und Plastik in der zweiten Hälfte des Quattrocento in Italien und den nordischen Ländern.

ABB. 6. TELLER MIT ARABISCHEN SCHRIFTZEICHEN, BLAU UND GOLDLÜSTRIERT
Dm. 37 cm. Sammlung Beit

Dieses neue Empfinden durchdringt die Form in gleicher Weise wie die Farbe und die Linie. Die Albarelli werden graziöser und feiner im Umriß. Der Leib ist eingezogen, Hals und Fuß sind geschwungen. Die Teller werden mannigfaltiger gebildet. Bisher kannte man fast nur eine Form, die einfachste, bei der die Schrägung ohne Rand gleichmäßig bis zur Mitte verläuft. Diese Bildung findet sich auch jetzt noch, aber das Format ist meist größer, die Masse ist dünner. Man fertigte zwar zuvor schon gelegentlich Teller bedeutenden Umfanges, aber es waren Ausnahmen. Die meisten jener ersten Gruppen sind mittelgroß (ca. 35 cm) und von beträchtlicher Schwere. Jetzt dagegen mißt die Mehrzahl nahezu 50 cm im Durchmesser; diese Größe behielt man im allgemeinen bei. Der Formenreichtum ist nicht erschöpft. Meist sind die Teller mit Rand und mit kleinem flachen Boden, der ein Wappen oder Monogramm Christi enthält, versehen. Oder auch der Boden ist sehr groß und flach, die Wandung setzt vertikal, der Rand wieder horizontal an. Auch für diese Formen gibt es Vorstufen in der vorhergehenden Zeit, aber das Verhältnis vom Rand zum Mittelstück ist dort primitiver und plumper, die Linie des Querschnittes ist einfacher. Man vergleiche beispielsweise den Teller von Beit (Abb. 9) mit dem für Maria von Aragonien gefertigten im Victoria- und Albert-Museum [1]), beides Stücke mit steiler Wandung. Jener ist übertrieben tief, der Kragen sehr schmal; bei dem anderen ist das Verhältnis umgekehrt, so daß der Eindruck von größerer Gefälligkeit entsteht. Auch wagte man bisher nicht, den Rand leicht geschweift, das Mittelstück nur am oberen Teil nach außen gebogen zu bilden oder auch bei den Tellern ohne Rand die Schrägung in einem freien Schwung konvex verlaufen zu lassen.

Wie im Ornament ist in der Farbe ein feiner Ausgleich der beiden Töne, blau und grünlich-golden erreicht. Keiner der beiden Töne beherrscht dauernd den anderen, weder an einzelnen Stellen noch im ganzen. Sie schlingen sich in reichem Wechsel durcheinander und die Farbfleckchen decken jeweils nicht mehr als wenige Quadratmillimeter. Der Auftrag ist sorgfältig, der Farbton von außerordentlicher Schönheit. Das Blau tief und leuchtend, und durch Verwertung von Kupferoxyd bisweilen an den Rändern der Blüten zum Ausfließen gebracht, daß ein schillernder grünblauer Nimbus entsteht. Das Gold nimmt fast niemals einen kupferigen branstigen Ton an. Die starken Unregelmäßigkeiten der ersten Zeit, die durch ungleichen Brand entstanden, weiß man zu vermeiden. Kaum ein Stück dieser Gruppe ist zu blaß oder dunkel im Ton ausgefallen oder gar im Brand mißglückt; jedes kann als ein Meisterwerk gelten.

Fayencen dieser Gattung machen einen guten Teil der Sammlung Beit aus: sie enthält fünf große Teller und einen Albarello; unter diesen einen besonders interessanten mit dem Wappen der Tondi in Siena [2]), und ein auch aus dieser Gruppe, noch durch Schön-

1) Abgebildet bei v. d. Put a. a. O., Tafel 8.
2) Abgebildet bei v. d. Put a. a. O., Tafel 22.

heit hervortretendes Stück ohne Wappen, bei dem das Muster bis zur Mitte durchgeführt ist (Abb. 8).

Etwa gleichzeitig mit dem Dreiblatt- und Blütenmuster wandte man das Weinblattornament in seiner doppelten Fassung an; klein und nur in Goldausführung und größer mit abwechselnd blauen und goldenen Blättern. Teller der ersten Gattung stehen meist noch auf der Höhe der eben besprochenen Gruppe; unter denen der zweiten finden sich häufig schon gröbere Exemplare[1]). Eins der schönsten Stücke mit kleinem Weinblattmuster, das van de Put[2]) noch im Besitz von Durlacher beschrieb und bestimmte, hat Herr Beit erworben: den Crèvecoeurteller, der eine historische Bedeutung hat. Er war einst im Besitze des großen französischen Heerführers Philippe de Crèvecoeur zur Zeit, als dieser noch unter burgundischer Herrschaft diente. Die kunstsinnigen burgundischen Herzöge, für die zahlreiche Valencianer Fayencen gefertigt wurden, scheinen auch in den Edlen am Hof das Interesse für diese dem Laien nicht leicht zugängliche Luxuskunst geweckt zu haben. — Der weniger bedeutende Teller mit dem großen Weinblattmuster (Abb. 10) gehört mit der gravierten Äderung der Blätter und der flüchtigeren Ausführung schon einer weiter vorgerückten Stilstufe an. Ein Albarello, bei dem die goldenen Weinblätter mit manganfarbigen und blauen wechseln, hat nur insofern Interesse, als er zeigt, wie ungeschickt spätere Imitationen eines an sich feinen Musters ausfallen können.

Die letzte Phase (Ausgang des 15. Jahrhunderts).

Die Blüte der Valencianer Fayenceindustrie dauerte nicht lange. Schon im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts setzt ein Rückgang ein, der sich in einer Vergröberung der Muster, in fast ausschließlicher Anwendung des Goldes, und zwar meist eines rotbräunlichen Goldtones bemerkbar macht. Freilich ist auch in dieser Zeit die Erfindungskraft noch stark genug, um neue Formen zu schaffen, so daß der Gruppe aus der Spätzeit des Jahrhunderts noch eine selbständige Bedeutung zukommt; und bei einem Vergleiche mit den Werken des späteren 16. Jahrhunderts, — denen immer noch künstlerischer Wert zu eigen ist, vergleicht man diese wieder mit Stücken des 17. oder gar des 19. Jahrhunderts — scheinen die

ABB. 7A. TIEFER TELLER, BLAU UND GOLDLÜSTRIERT MIT DER INSCHRIFT SENORA
Dm. 36 cm. Sammlung Beit

1) Einen schönen Albarello mit dem großen Weinblattmuster hat van der Goes auf dem Portinarialtar wiedergegeben. Der terminus ante quem, der dadurch für dieses Muster gewonnen wird (1476), stimmt mit den Angaben van de Puts überein.

2) Von ihm abgebildet Tafel 23 u. 24.

besten noch nahe der absoluten künstlerischen Höhe der Fayencen der vorigen Periode zu stehen.

Die Ornamentik dieser um 1500 entstandenen Werke kann weder mit dem Wort »geometrisch« noch mit dem »naturalistisch« bezeichnet werden. Bei den beiden vorkommenden Formen, die unter sich wieder sehr verschieden sind, finden wir einmal eine Imitation von Flechtwerk, und zwar wie es scheint von Stricknetzen mit eng verknoteten, länglichen Maschen. Fayencen mit diesem Ornament, die häufig genug vorkommen, besitzt die Sammlung Beit nicht. Das andere Mal bestimmt ein geometrisch umgeformtes Blattwerk den Eindruck, bei dem die Enden in breiten Bändern gegeneinander gerichtet sind (Abb. 13 u. 14). und einem Teller mit Adler im Wappen Abb. 11) auch noch einen hellen gelblichen Goldton. Daß sie früher als die besonders zahlreich vertretenen Fayencen mit Rollblattmuster entstanden sind (erste Hälfte des Jahrhunderts), ist deshalb wohl möglich, bei dem Teller, der mit einigen frühen Fayencen bei Godman verwandt ist, selbst wahrscheinlich.

Während in der ersten Periode rein geometrische Formen oder Bandverschlingungen, in der zweiten naturähnliche Blatt- und Blütengebilde die Grundlage der Ornamentik bildeten, besteht jetzt die Dekorierung fast nur in Blätterwerk, und zwar in einem unwirklichen, phantastisch umgebildeten. Diese Blätter zeigen große schwere Formen, ähnlich den Mustern der

ABB. 7B. TIEFER TELLER, BLAU UND GOLDLÜSTRIERT, MIT DER INSCHRIFT: AVE MARIA GCA (= GRACIA) PLENA
Dm. 33,5 cm. Sammlung Beit

In der etwas weichlichen üppigen Blattbildung erinnert dieses Muster merkwürdig an persische Fayencen des 13. und 14. Jahrhunderts. — Neben diesen Rollblättern kommt eine andere Blattform vor, die krautähnlich gebildet ist und eine dritte, die dem Löwenzahn gleicht. Die Stücke mit den zwei zuletzt genannten Ornamentformen, bei denen die Blattform noch deutlicher den Zusammenhang mit einer Vorlage der Natur verrät und doch das Muster strenger stilisiert ist als bei der Rollblattdekoration, sind noch sehr sorgfältig ausgeführt und haben in den beiden Exemplaren der Sammlung (einem Albarello Abb. 12 ersten Zeit. Dünner in der Form, aber gleichfalls stark stilisiert erscheint die Ornamentik dann, wenn sie als Strickmotiv die Fläche wie ein Netz überzieht. Hier läßt sich eine Blattform kaum mehr erkennen, obgleich doch aller Wahrscheinlichkeit nach eine Umbildung des kleinen Weinblattornamentes vorliegt: Die Ranken sind zu Fäden, die Blättchen zu Knoten geworden.

Das Überwiegen des Blattwerkes gegenüber den Blüten und eine größere Einförmigkeit ließ sich schon am Ende der zweiten Phase beobachten, bei der großen wie bei der kleinen Weinblattdekoration. Indem

ABB. 8. TELLER MIT DREIBLATT- UND BLÜTENMUSTER, BLAU UND GOLDLUSTRIERT
Dm. 47 cm. Sammlung Beit

nun das Blatt stärker in den Vordergrund trat, suchte man diesem eine reichere Ausbildung zu geben. Man zeichnete die Äderung mit einem spitzen Instrument in den weichen Farbenauftrag ein, so daß der weiße Grund zum Vorschein kam. Diese Gravierung findet sich zuerst bei den Tellern mit kleinem Weinblattmuster — in der ersten und der zweiten Periode kommt sie nicht vor — und ist dann für diese ganze Gruppe mit großem Blattwerk charakteristisch. Am Anfang des 16. Jahrhunderts scheint sie wieder zu verschwinden.

In gleichem Verhältnis, wie das Blattwerk mehr und mehr in den Vordergrund tritt, verschwindet die blaue Farbe und macht der Herrschaft eines rötlichen Goldtones Platz. Das Blau wird nun nur noch im Wappen, als trennende Linie an den Biegungen der Schüssel, und für einen viergeteilten Stern verwandt, der vermutlich als Blüte gedacht das Blattwerk an wenigen Stellen unterbricht (Abb. 12 u. 14). Der Ton selbst hat auch seine Tiefe und Wärme verloren und einen kühlen grünlichen Schimmer angenommen.

Wie das Feingefühl für die Farbe, verliert sich, wenn auch noch kaum empfindbar, das für die Form und für die Verhältnismäßigkeit der Ornamentik. Im ganzen sind die Formen der Teller und Albarelli die gleichen wie in der vorigen Periode, aber der Querschnitt hat an Leichtigkeit und Biegsamkeit der Linie verloren. In einer Nebensächlichkeit wie der Ein-

ABB. 9. TELLER MIT DREIBLATT- UND BLÜTENMUSTER, BLAU UND GOLDLÜSTRIERT
Dm. 42 cm. Sammlung Beit

fügung des Wappens läßt sich beobachten, wie das Gefühl für gute Raumeinteilung schwindet: bald überschneidet das Wappen in unschöner Weise den Rand des flachen Bodens und dehnt sich nach den schrägen Wandungen zu aus; bald ist es unverhältnismäßig klein.

So deutlich die drei besprochenen Stilphasen im 15. Jahrhundert ausgeprägt sind, so gegensätzlich die Dekorationsformen der einzelnen Gruppen gewählt scheinen, so wenig scharf darf die zeitliche Grenze zwischen ihnen gezogen werden, so leicht sind die Übergangsstufen, die zwischen ihnen vermitteln, zu erkennen. Das kleine Weinblattmuster ist vergröbert in der großen Weinblattdekoration, und dieses leitet wieder zu dem Rollblattmuster über, wie das Gefäß mit vier Öffnungen (Abb. 14) beweist, auf dem zwischen das Hauptornament blaue Blätter eingefügt sind, die ganz die Form des Weinblattes, nur in vereinfachtem Umriß, haben. Den Zusammenhang der einen Periode mit der anderen vermitteln vor allem auch die Dekorierungen der Rückseiten, in denen man sich langsamer von der Überlieferung befreit. So kommt die Verzierung mit großen gefiederten Blättern schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor, am besten entspricht sie dann dem Dreiblatt- und Blütenmuster, aber noch während der ganzen Folgezeit wird sie immer flüchtiger angewandt. Auch die geometrische Einteilung der Rückseiten mit konzentrischen Kreisen zieht sich durch alle Phasen

ABB. 10. TELLER MIT DEM GROSSEN WEINBLATTMUSTER, BLAU UND GOLDLÜSTRIERT
Dm. 44,5 cm. Sammlung Beit

hindurch, nur daß man gegen Ende des Jahrhunderts den Wechsel zwischen feineren und breiten Linien aufgibt und eine große Spirale, welche die ganze Fläche bedeckt, wählt.

Rückgang.

In Zeiten des Niedergangs macht die Kunst Anleihen bei anderen Kunstgebieten oder bei den Produkten anderer Völker. Von der Berührung mit dem Kunstgewerbe der anderen europäischen Länder scheint sich die spanisch-maurische Fayenceindustrie zwar stolz ferngehalten zu haben. Als es ihr an der Gestaltung neuer Ornamente gebrach, wiederholte sie endlos ihre alten Muster mit einem der spanischen Dekorationskunst eigenem Hang, vor dem Herkömmlichen, vor dem festgewordenen Schema neue persönliche Gedanken zurücktreten zu lassen. Für das Formen der Fayencen aber macht man jetzt bei der orientalischen Gold- und Metallschmiedekunst, welche schon lange vor Beginn der Valencianer Industrie Teller aus Kupferblech von gleicher Größe und Form geistreich mit feinem Zierornament zu überdecken verstand, Anleihen.

Die Beziehungen zu dieser Kunst waren naheliegend. Denn der Lüster will mit den schillernden Reflexen der Metallgefäße wetteifern[1]). Auch dürften

1) Er sollte ursprünglich die Wirkung der Gold- und Silbergefäße ersetzen. Vgl. Fr. Sarre, a. a. O. S. 103.

ABB. 11. TELLER MIT KRAUTÄHNLICHEM BLATTWERK, GOLDLÜSTRIERT, DAS WAPPEN BLAU
Dm. 45 cm. Sammlung Beit

einzelne Tellerformen, wie die mit großem flachen Boden, vertikaler Wandung und horizontalem Kragen, welche wir in Valencia schon im Anfang des 15. Jahrhunderts in Gebrauch fanden, ihren Ursprung eher in der Metalltechnik als in der des Formens in Ton haben. Jetzt aber geht man weiter und bildet das getriebene Ornament der Metallteller plastisch in einer dem Material wenig entsprechenden Weise nach (Abb. 15). Schon in der letzten Stilphase des 15. Jahrhunderts fing man an, reliefierte Teile an den Tellern anzubringen. Bei einzelnen, welche mit dem Strickmotiv ornamentiert sind, ist die Schrägung durch erhabene Stäbe und durch Knoten gegliedert. Nun in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts belebt man die Wandungen eines erhöhten Mittelteiles und den Kragen des Tellers fast durchweg mit Buckeln in Fischblasenform. Noch später, als man als Hauptornament ein Tier wählt, welches die ganze Fläche, nicht nur das Mittelstück, wie bei den früheren Tiertellern, überdeckt, drückt man die Umrisse in breiten Linien in die noch weiche Masse.

So bemüht man sich, mit einer reicheren, aber wenig organischen Modellierung der Fayencen die Langweiligkeit des Musters zu verbergen. Das Ornament macht zwar beim ersten Anblick einen recht mannigfaltigen Eindruck. Es wechselt ein Schuppenmotiv mit Streublumen, mit Schnörkeln, Sternchen und gleichmäßig mit der Farbe überdeckten Flächen

(Abb. 15). Sieht man näher zu, so erscheint alles flüchtig und unklar ausgeführt, und man ist nicht verwundert beim Vergleich der zahlreichen Stücke dieser Gruppe zu finden, daß die Muster schablonenmäßig übertragen wurden. — Der verweichlichten Formensprache entspricht die charakterlose Profilierung. Sie entbehrt, verglichen mit der Biegung der Fayencen mit dem Dreiblatt- und Blütenmuster, jeder Schärfe. Der äußerste Rand der Teller ist leicht nach außen gedrückt und verläuft ohne Kanten in einer weichen Kurve; zwischen Rand und Mittelstück ist gewöhnlich an Stelle des Grates ein runder Wulst angebracht. Bei den Albarelli ist die Schrägung am Hals und Fuß in den Übergängen abgeschliffen. In der Farbengebung endlich ist das Blau verschwunden.

Von dem Charakter dieser Kunst geben zwei Teller, ein großer (Abb. 15) und ein kleinerer mit gebuckelten Rändern, sowie einer mit einem großen Hirsch mit eingepreßten Konturen eine genügende Vorstellung. Da sie gute Exemplare ihrer Gattung sind, so bilden sie immer noch künstlerisch wertvolle Abschlußstücke einer Sammlung, deren Hauptbestandteil erfreulicherweise und im Gegensatz zu einigen öffentlichen Sammlungen in Fayencen des 15. Jahrhunderts, nicht in solchen der Renaissance oder Barockzeit, besteht.

ABB. 12. ALBARELLO MIT GEZACKTEM BLATTWERK, GOLDLÜSTRIERT, DIE STERNE BLAU
Höhe 29 cm. Sammlung Beit

Die spanisch-maurische Fayencekunst ist von den Kunstfreunden noch wenig beachtet, noch weniger gewürdigt. Vielleicht läßt sich eine Erklärung finden. Sie kennt nicht die bunte heitere Farbenpracht italienischer Majoliken, noch die Reinheit und das Feuer der Töne türkischer Halbfayencen, noch endlich die gesättigten warmen Farben des bunten und blauen Delft. Rechnet man die selten vorkommenden grünen Majoliken ab, so ist ihr nur *eine* Farbe, ein tiefes Blau, und auch das nur in einem beschränkten Zeitraum, zu eigen. Nur *eine* Farbe. Denn der Goldlüster, dessen Grundton ein helles Zitrongelb, die Komplementärfarbe zu Blau, ist, wie im Feuer mißglückte Exemplare (ein solches im Victoria- und Albertmuseum) beweisen, ist mehr Glanz und Licht als Farbe.

Auch die Ornamentik hat nichts, das in die Augen fällt. Sie hebt sich nicht mit solcher Intensität vom Grund ab, wie das charakteristische Blattwerk der sogenannten rhodischen Waren von dem schimmernden Milchweiß. Der Goldton steht auf gelblichem oder rötlichem Grund. Ihr ist jegliches figürliches Element fremd, ohne welches die italienische wie die holländische Keramik undenkbar ist. Endlich sind auch die Muster unendlich einfach und fast einförmig gegenüber denen, welche die italienische Kunst in erstaunlicher Fülle zugleicher Zeit erfand,

Ebenso einfach sind die Formen der Majoliken. Es gibt fast nur große Teller und Albarelli; hie und da kommen noch Vasen mit zwei Henkeln, Kannen, kleine Schüsselchen, Tazzas und Gefäße mit vier Henkeln oder vier Öffnungen vor. Die zahlreichen Krugformen, die dickbauchigen Gefäße, die vielerlei Abstufungen der Teller und Albarelli nach Größe wie nach Bildung, die Schalen, figürlichen Reliefs usw., welche die italienische Kunst hervorbrachte, kamen nicht in Aufnahme.

So hat die Kunst etwas Zurückhaltendes, schwer Zugängliches; sie ist kühl aristokratisch, temperamentlos und arm an Phantasie. Auf einem kleinen Gebiet nur leistet sie Vollkommenes, ohne auf Effekte oder auch nur auf gewinnende Reize auszugehen. Man denkt an die Malerei Spaniens, die auch im Gegenständlichen so arm wie keine andere der europäischen Länder ist, an Velazquez mit seinen Porträten Philipps, an Murillo mit seinen Madonnen, und denkt an die Entwickelung der spanischen Geschichte, die

ABB. 13. TELLER MIT DOPPELTEM RAND MIT ROLLBLATTMUSTER, GOLDLÜSTRIERT, DAS WAPPEN TEILWEISE BLAU
Dm. 41,5 cm. Sammlung Beit

einförmig und abgeschlossen, kaum in Berührung mit dem übrigen Europa, ihren eigenen Gang geht.

Der Reiz liegt in dieser strengen inneren Konsequenz, mit der die Kunst entwickelt wird. In der besten Zeit sind Werke geschaffen, man denke vor allem an die Fayencen mit Dreiblatt- und Blütenmuster, an denen geradezu die Gesetze für das, was dekorativ in reinem künstlerischen Sinn ist, abgeleitet werden könnten: Das Ornament überzieht die Fläche mit einem Netz reicher, gefälliger Formen, zwischen dem stets die Bildung des Gefäßes sichtbar bleibt. Es entfernt sich insoweit von den natürlichen Vorlagen, vegetabilischen oder tierischen Elementen, als es deren plastische Formen in flächenhafte umsetzt und auch dann noch auf allzu große Illusion etwa des Umrisses verzichtet. Und doch wird es nicht so abstrakt, daß die Erinnerung an wirkliche Naturgebilde nicht geweckt würde. In die Irrtümer, zu denen man bisweilen in der italienischen und holländischen Fayencekunst kam, dadurch, daß man eine übertriebene Raumillusion weckte, verfiel man nicht, da man auf szenische Darstellungen von vornherein verzichtete. — Die Dekoration ist jedoch nicht nur ein leichtes gefälliges Spiel. Sie hat auch den Zweck, der Form zur Deutlichkeit zu verhelfen. Dies geschieht auf die Weise, daß Linien oder Streifen gezogen sind, welche die Rundung der Fayence nach einer Seite, und zwar nach der der stärksten Rundung hin, betonen; so treten bei Tellern am meisten die radialen Linien, nicht konzentrische Kreise, bei Alba-

ABB. 14. GEFÄSS MIT VIER ÖFFNUNGEN (BLUMENSTÄNDER?) MIT ROLLBLATTMUSTER, GOLDLÜSTRIERT, DIE STERNE BLAU
Höhe 26 cm. Sammlung Beit

relli die Quer-, nicht die Längsstreifen hervor. Denn die Formen eines Gefäßes werden augenfälliger, wenn man ihre stärksten Biegungen durch Linien angibt, als wenn man jene Richtungen des Gefäßes linear betont, die sich stark einer Geraden nähern. — Die Farbenreize aber enthüllen sich erst, wenn man den Gegenstand genau und von verschiedenen Seiten betrachtet, so daß das Licht die reichen Nuancen des Lüsters zum Leuchten bringt. Die Koloristik läuft damit nicht Gefahr, durch Intensität oder dauernd gleichmäßige Wirkung zu ermüden.

Ein Stil, der so harmonisch, rein und geläutert von allen persönlichen und gedanklichen Zutaten erscheint, konnte freilich nicht lange gewahrt werden. Denn nur die Kunst, die weniger abstrakt ist, die in das bunte Leben des Tages greift und von allen Seiten Anregungen aufnimmt, kann sich verjüngen. Die abgeschlossene Lage Spaniens und der unzugängliche Charakter des Volkes brachten den Vorteil, daß man sich frei von fremden Einflüssen erhielt und das Eigne zu einer unerreichten Vollendung entwickelte, doch hemmten sie eine lebendige Entwickelung, so daß die Produkte der Kunst bald nach einem starren Schema gebildet wurden. Die Geschichte der langen Jahrhunderte aber, in welchen die Fayenceindustrie noch ein eintöniges Leben fristete, bezeugt, wie stark die formenschaffende Kraft in der kurzen Spanne Zeit ihres Glanzes war.

ABB. 15. TELLER MIT GEBUCKELTEM RAND UND ERHÖHTEM MITTELSTÜCK, GOLDLÜSTRIERT
Dm. 47 cm. Sammlung Beit

BÜCHERSCHAU

Selected drawings *from old masters in the University Galeries and in the Library at Christ Church Oxford.* Part. IV. Chosen and described by Sidney Colvin. Oxford and London. 1905.

Das vierte Portfolio der von Sidney Colvin herausgegebenen Zeichnungen in Oxford wird eröffnet durch drei Kartons, die schon wegen der relativen Seltenheit solcher in großem Maßstab vorbereitenden Studien, dann, weil sie demselben Kunstkreis angehören, besonderes Interesse beanspruchen müssen.

Pl. I reproduziert den Kopf des schreienden Kriegers, der, im erhobenen Arm das Schwert, mit der anderen Hand die Standarte gepackt hielt — im Zentrum des berühmten Schlachtkartons von Leonardo, aus der Gruppe des »Kampfes um die Standarte«. Dieses Stück eines Kartons ist bisher so gut wie unbekannt geblieben. Es ergreift einen etwas wie ein Schauer bei dem Gedanken, es möchte ein Fragment des Originalkartons sein. Doch der Herausgeber selbst, vorsichtig, wie stets in seinem Urteil, äußert jene Bedenken, die sich bei sorgfältigem Studium aufdrängen: es fehle der spontane Eindruck des Meisterwerkes. Er schließt daher, daß wir hier eine gleichzeitige Kopie vor uns haben, deren Wert darin besteht, daß sie ein Stück des Kartons in Originalgröße wiedergibt. Diesem Urteil wird man durchaus beipflichten. Aber selbst hier kann man etwas von der gewaltigen Größe des verlorenen Werkes ahnend empfinden: es ist das, was man »terribile« nennt.

Pl. II. Karton für Madonna und Kind, richtig als Giampetrino bestimmt. Leonardeskes »Sfumato«, bei großer Schwäche der Form. Gesicherte Zeichnungen aus dem Kreise der Mailänder Nachahmer Leonardos sind äußerst selten.

Pl. III. Sodoma. Madonna mit zwei Heiligen. Neben Reminiszenzen an seine lombardische Vergangenheit schon die von Rom her stammende Maria. Raffaelisches Motiv des Kindes.

Pl. IV und V. Zwei schöne Studienblätter Filippinos, Akt- und Gewandstudien nach dem Modell. Silberstift auf bläulichem Papier mit Weißhöhung. Beide aus Vasaris Sammlung von Zeichnungen. Noch aus der frühen, guten Zeit Filippinos.

Pl. VI und VII. Michelangelo. Das erste Blatt charakteristische Federzeichnung aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts, um 1504: darauf führt auch die flüchtige Skizze des Kampfes eines Reiters mit Fußsoldaten, offenbar im Zusammenhang mit den Arbeiten für den Schlachtkarton. Zwei große Pferdestudien. Das zweite Blatt mit verschiedenen Entwürfen für »Samson schlägt den Philister« etwa vierzig Jahre später enstanden — zwischen den Cavalierizeichnungen und den Studien für das Jüngste Gericht stehend. Die eine, flüchtige Figur Samsons (allein) erinnert bereits an den »Christus« der Sixtina-Komposition.

Pl. VIII. Raffael oder Timoteo Viti. Knabenkopf. Den berühmten Kopf in der besten Reproduktion studieren zu dürfen, ist gewiß für jeden von Wert, den die noch lange nicht endgültig gelöste Autorfrage interessiert.

Pl. IX. Raffael. Sieben sitzende Figuren, Entwurf für die linke Hälfte eines Abendmahls. Silberstift, weiß gehöht, auf gelblich-violettem Papier. Aus der Antaldi-Sammlung. Dieses so gut wie unbekannte Blatt setzt Herausgeber ums Jahr 1505 — die einzig dafür mögliche Epoche in seiner Laufbahn. Ich kann trotz der hohen Anmut und Feinheit leise Bedenken nicht verhehlen: schon spielen Züge des späteren Raffael hinein und die Formen (die Hände!) scheinen mir, obschon raffaelisch, doch unfreier, wie von einem Schüler in seinem Sinne konzipiert.

Pl. X. Raffael. Kämpfende Männer, Entwurf für die Grisaille in der »Schule von Athen«. Rötel. Vielleicht die schönste erhaltene Zeichnung des Meisters. Unbegreiflich, daß Morelli es hat anzweifeln können.

Pl. XI. Correggio. Entwurf für Madonna mit Heiligen. Ursprünglich Rötelzeichnung, dann in den Konturen grob mit Bister übergangen. Ein ganz seltenes Blatt, bei dem man meinen möchte, der Meister habe den Stift fast ohne Willensakt über das Papier gleiten lassen, also sollte sich aus einem Gewirr von Linien seine Phantasie befruchten lassen. In einzelnen Zügen erkennt man, daß wir unzweifelhaft einen frühen Entwurf der Madonna mit dem hl. Georg in Dresden vor uns haben (man vergl. besonders die bei Ricci, Correggio S. 315 abgebildete Federzeichnung der Uffizien mit dem Putto des Oxforder Blattes). Zugleich aber gewahrt man ganz rechts eine dem großen Hieronymus des Bildes in Parma eng verwandte Gestalt (im Gegensinn). So gibt uns diese Zeichnung eine Vorstellung davon, wie jene zwei Hauptbilder einmal als Einheit in der Phantasie Correggios schlummerten und sich erst später in getrennte Schöpfungen wandelten.

Pl. XII. Tizian, Zwei Federzeichnungen. Die Madonnenkomposition in Landschaft scheint mir in dem flüchtigen Duktus einen späteren Meister, Nachahmer des Venezianers, Agostino Carracci, zu verraten.

Pl. XIII. Zwei Studienblätter mit 36 Groteskfiguren von Hieronymus Bosch. Feine, geistvolle Federstudien.

Pl. XIV—XVI. Zeichnungen Rembrandts: Knieender Johannes, Christus und die Samariterin, allegorische (? oder biblische) Szene und Landschaft.

Pl. XVII. Spagnoletto. Eigenhändig signierte, sorgfältig durchgeführte Studie einer alten Frau.

Pl. XVIII. Poussin. Römische Vedute: Blick auf Sta. Maria in Cosmedin und das Kapitol, vom Vestatempel aufgenommen. Wunderbar malerisches Blatt, Sepia, laviert, auf grünlichem Papier.

P. XIX und XX. Watteau. Das erstere Blatt, mehr kurios als schön, stellt eine allegorische Komposition vor: einige Kavaliere retten sich im Nachen, aus stürmisch bewegter See, vor Neptun ans Land, eine Anspielung auf Watteaus Rückkehr aus England im Jahre 1720 und seinen Empfang durch Julienne. Dagegen entbehrt das zweite Blatt — Figurenstudien — für mich der genialen Grazie des Meisters; ich möchte hier eher an Pater denken.

Mit diesem vierten Heft ist die Publikation der Oxford-Zeichnungen nach dem ursprünglichen Plan abgeschlossen. Hoffentlich entschließen sich die Herausgeber zu weiteren Mappen[1]): bergen doch die Sammlungen in Oxford noch so viele, nicht genügend reproduzierte Schätze — allein von Raffael und Michelangelo. Des Dankes aller Kunstfreunde dürfen sie für ihre Gaben gewiß sein. *G. Gr.*

---

1) Inzwischen ist ein neuer Band bereits erschienen.

Die holländische Landschaftsmalerei. Ihre Entstehung und Entwickelung. Von Dr. *Johanna de Iongh,* Berlin, Bruno Cassirer, 1905.

Eine frauenhafte Sicherheit und Schlankheit des Vortrages ist der Hauptvorzug dieses Buches der Utrechter Privatdozentin. Die dem Gegenstande, über den sich recht lange reden ließe, gegebene Vereinfachung wird zunächst nicht unangenehm empfunden. Die Atmosphäre ist das Bedingende in der holländischen Landschaft — »Flandern ist auf Blau, Holland auf Rot gestimmt«. Die »Heures de Turin«, deren Untergang wir beklagen, werden für Holland in Anspruch genommen, in der weit aufrollenden, schimmernden Seefläche der Miniatur der »Landung« wird eine Vordeutung auf die Kunst des Jan Porcellis und Adriaen van de Velde erblickt, in dem Querstreifen der »Gasse« schon der Lichtschlag des Jan Vermeer gespürt. Der erhöhte Horizont der Altarbilder des 15. Jahrhunderts wird aus der Architektonik der Kirche abgeleitet, ebenso die Dreiteilung des Landschaftsgrundes in braun, grün und blau. Eine zureichende Erklärung für die merkwürdige Gebirgs- und Ruinenromantik in der altniederländischen Malerei weiß auch die Verfasserin nicht zu geben — vielleicht muß man einen Einfluß vom italienischen Trecento her annehmen — die paar barocken Felsen des Maastales können unmöglich für alles herhalten! Überschätzt wird die Bedeutung, die Jan van Eycks Aufenthalt im Haag für seine Entwickelung hatte. Holländische Landschafts- und Interieurelemente werden im Genter Altar und im Arnolfinibild entdeckt; leider wird, um festzustellen, was daran holländisch ist, die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts herangezogen, die doch wahrscheinlicher ihre Qualitäten und Fertigkeiten eben den großen Eroberungen der van Eyck verdankt, so daß wir uns hier in einem Zirkel bewegen. — Zur Veranschaulichung des landschaftlichen Stiles der Ouwaterschule einen Mischling wie die »Auferweckung des Lazarus« der Sammlung R. v. Kaufmann heranzuziehen, ein Bild, das von der Kritik abwechselnd als französisch, als holländisch und gar als franco-holländisch (!) angesprochen wird, dürfte voreilig sein. Feinsinnig spricht die Verfasserin über Dirk Bouts, seinen »Elias in der Wüste« deutet sie als Morgen-, die »Mannalese« als Abendstimmung. — Eine bedenkliche Neigung zu nicht genügend gestützten kulturhistorischen Verbindungen tritt bisweilen auf: die Erfindung des Häringssalzens (S. 16) und die unruhige Politik Karls des Kühnen (S. 43) werden nicht gerade glücklich zur Erklärung kunstgeschichtlicher Vorgänge herbeigeholt. Der Dresdener Altar Nr. 841 mit der Gefangennahme Christi und das Bild des gleichen Gegenstandes von Bouts in der Münchener Pinakothek sind für die Verfasserin Werke gleicher Hand, und zwar wahrscheinlich des Gerard Horenbout, von dem wir nicht allzuviel wissen: tatsächlich gehört das Dresdener Bild sehr nahe mit der Sigmaringer Verkündigung des Gerard David und seiner Rouener Heiligenversammlung, besonders auch mit dem frühen Mabuse zusammen, während die Münchener Gefangennahme noch fast alle Eigenschaften Ouwaters aufweist, dem Voll neuerdings das Bild direkt zuschreibt. Unhaltbar ist die Behauptung, die holländische Malerei hätte zu Anfang des 16. Jahrhunderts unter deutschem Einfluß ihr feines Farbengefühl verloren; schließlich sind die Landschaftszeichnungen Dürers, Holbein, Burckmair, Grünewald, der junge Cranach und Altdorfer auch koloristisch nicht zu verachten! Hätte die Verfasserin sich etwas mit dem Glückschen Mostaert beschäftigt, der gerade durch den duftigen »vaporösen« Ton seiner Landschaften für ihre These so wichtig gewesen wäre und den sie mit keiner Silbe erwähnt (!), hätte sie bei Engelbrechtszoon die seit 1899 publizierte Verstoßung der Hagar in der Sammlung Lippmann berücksichtigt, so wäre ihr Urteil wohl anders ausgefallen. Daß man das Petersburger Bild des Lucas van Leyden als »Jericho die Blinden heilend« bezeichnet, sollte in einem ernsthaften Buche nicht vorkommen. Auch scheint der Verfasserin (S. 63) die schon von Bartsch festgestellte Tatsache unbekannt geblieben zu sein, daß Marc Anton in seinem Stich der »Kletterer« (B. 487) den Hintergrund des Mahometstiches von Lucas van Leyden (B. 126) kopiert hat. Mit Recht aber wird die sonnige Farbe der nackten Figuren im Leydener Jüngsten Gericht dieses Meisters hervorgehoben. Gut wird der moderne Zug bei Pieter Aertsen betont, vom alten Brueghel, der sich zum erstenmal zur Flachlandschaft bekennt, sollte eingehender die Rede sein. — Über die Meister des beginnenden 17. Jahrhunderts, wie aus der lebhaften Jahreszeitendarstellung sich die Winter- und Sommerlandschaft, aus der Schilderung der Fischerei das Seestück entwickelte, endlich über die großartige Verherrlichung des holländischen Himmels bei Hercules Seghers wird manches kluge und feine Wort gesagt; doch kann hierdurch der Eindruck der gefährlichen Risse und Lücken des vorhergehenden Unterbaues nicht aufgehoben werden, und man wird der Verfasserin, der geschickte Übersicht und gewinnende Darstellung gewiß nicht abzusprechen sind, für ihr nächstes Werk mehr Gründlichkeit anempfehlen müssen.

Der Übersetzung merkt man es stark an, daß sie von einem Holländer besorgt wurde. Einige Leser werden vielleicht erst aus dieser Besprechung erfahren, daß mit dem »Letzten Urteil im Museum zu Ryssel« (S. 40) ein Jüngstes Gericht im Museum zu Lille gemeint ist. Druck und Papier sind, wie immer bei diesem Verlage, geschmackvoll und gediegen; die beigegebenen 44 Abbildungen sind mit wenigen Ausnahmen, zu denen leider gerade die Proben aus den »Heures de Turin« gehören, klar herausgekommen und erhöhen den Wert des Buches.

Franz Dülberg.

Cl. Brentano, *Chronika eines fahrenden Schülers.* Mit Bildern von *Franz Hein.* 8°. Heidelberg, Winter, 1906. M. 6.—.

Die berühmte romantische Erzählung besitzen wir in illustrierten Ausgaben bereits von Ed. Steinle, 1883 erschienen, und Wilhelm *Steinhausen,* schon Ende der 70er Jahre geschaffen, aber erst 1898 als »Randzeichnungen« herausgegeben. Steinles edler Strich hält sich im allgemeinen an den vornehmen, idealen Stil, den Schnorr durch seine Bibel als Muster in die Welt setzte. Steinhausens Bilder, namentlich entzückend in den landschaftlichen Skizzen, leiden darunter, daß sie nicht eigentlich als Illustrationen entstanden, sondern lediglich als Tonzeichnungen, die auf photomechanischem Wege wiedergegeben sind. Beide Bücher zudem haben ein wenig das Fröstelnde des »Prachtwerkes« an sich. Ein intimeres Verhältnis zwischen Leser und Buch wird sich leicht bei der vorliegenden neuen Ausgabe einstellen können. Das gleiche, eine intimere Beziehung, zwischen Bild und Text hat ja hier schon stattgefunden. Dies ist der eine große Hauptvorzug Heinscher Illustrationskunst, daß er das Bild so genau an den Satz, an die Type anzupassen weiß, daß beide auf das engste miteinander verwachsen erscheinen, und unser Auge von einem zum anderen gleitet, ohne das Bild als eine Unterbrechung zu empfinden. Aber auch sonst war Hein unter unseren heutigen Illustratoren der berufenste, wenn nicht gar der einzige, *diese* Aufgabe gut zu lösen. Oft genug hat er bewunderungswürdige Proben abgegeben, wie seine Kunst den Geist der Romantik wirklich atmet und nicht bloß allerlei äußerlichen Schnick-Schnack und sentimental verbrämte Reminiszensen auftischt. Die prächtigen Zeichnungen auf Seite 228 und 175 nebst dem

Frontispiz, auch die auf Seite 210 und 194 kommen den schönsten Illustrationen, die er geschaffen hat, gleich. Sie allein machen aus dem Band schon einen wertvollen Besitz.

Prof. Dr. Hans W. Singer.

L. v. Sybel, *Christliche Antike.* Einführung in die altchristliche Kunst. 1. Band, Einleitendes. Katakomben. 308 S. gr. 8° mit 4 Farbtafeln und 55 Textbildern. Marburg, Elwert, 1906.

v. Sybel kann das Verdienst beanspruchen, die altchristliche Kunst in den Kreis der klassischen Altertumskunde eingeführt zu haben. Sehr zum Vorteil einer besseren, freieren Erkenntnis. Denn wenn auch die Theologen, die bisher die Hauptarbeit geleistet haben, über die formale Ausprägung der frühchristlichen Kunst durch die Antike ziemlich einig waren, so konnte doch von ihrer Seite den zahllosen, feinen Verbindungsfäden nicht weiter nachgegangen werden. Ja man wich offen gestanden diesen Erörterungen vorsichtig aus, seitdem die Versuche Raoul-Rochettes und Hasenclevers, die christliche Antike auch sachlich als »Mythologie« zu erweisen, überall abgelehnt waren. Hiervon ist v. Sybel weit entfernt. Er hat das vollste Verständnis für die Eigenart und Ursprünglichkeit christlicher Gedanken. Aber sie erscheinen doch sofort in einem anderen Lichte, wenn sie in ihre weltgeschichtliche Umgebung, in den lebendigen Fluß der hellenistischen Kultur versetzt, ja als das letzte Ziel und Ergebnis der gesamten Antike gewürdigt werden.

Da das Buch in erster Linie für Archäologen berechnet ist, so versteht man die zuerst befremdliche Einleitung über Glauben und Forschen und über die biblische Literatur. Obwohl diese Seiten vom Standpunkt des fortgeschrittensten Protestantismus geschrieben sind, werden sie auf die absolute Unkenntnis oder die dumme Skepsis der Betroffenen als prächtige Apologie wirken. Umgekehrt bieten die höchst anschaulich entwickelten »Jenseitsgedanken des Altertums« (S. 38—80) den Theologen viel Stoff zum Nachdenken und Besinnen. Die folgenden Kapitel über den Bestand der Denkmäler, den Bau und die Ausstattung der Katakomben leiten dann zum Kern des Buches, der Erklärung des Bilderkreises über, der in drei Rubriken, das Mahl der Seligen, die Erlösung, die Seligen im Himmel, aufgearbeitet wird. Hier werden nun für viele der christlichen Typen die reichsten Vorbildungen und Parallelen der antiken Kunst herbeigezogen, nicht um jene herabzusetzen, sondern um die ganze Stimmung und Weltanschauung zu kennzeichnen, auf welcher sie wurzelten. Es ist begreiflich, daß hierbei die konfessionell orientierte Auslegung Wilperts in entscheidenden Punkten widerlegt wird. Aber auch evangelische Forscher können aus der Diskussion lernen, daß die von ihnen gern gesuchte urchristliche Reinheit der religiösen Vorstellungen keineswegs in der volkstümlich entwickelten Kunst der ersten Jahrhunderte zu behaupten ist. Die Darstellung des Verfassers ist etwas breit und umständlich. Beim Paradies werden wir gleich über die Park- und Gartenbaukunst der Alten, beim Mahl der Seligen über die Geschichte und Technik des Speisens unterrichtet. Um in einem Gleichnis zu reden, das den Sybelschen ebenbürtig ist: Ehe er die Pfeife stopft, erzählt er behaglich vom Bau und der Zubereitung des Tabaks. Die Bilder sind ungleichartig und jedenfalls zu sparsam, die Farbentafeln ausgezeichnet.

Bergner.

Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern. Freiburg im Breisgau 1906, Herdersche Verlagshandlung.

In unserer von scheinbar so unversöhnlichen Gegensätzen zerrissenen Zeit bedeutet diese glänzende Festschrift ein besonders erfreuliches Ereignis. Um einen Domherrn von Mainz haben sich zur Feier seines siebzigsten Geburtstages mehr als ein halbes Hundert wissenschaftlich arbeitender Männer geschart und der Verehrung für den Jubilar in einer literarischen Gabe Ausdruck verliehen. In dem vornehm ausgestatteten Bande von fast sechshundert Seiten werden fast alle Gebiete der historischen Wissenschaften gestreift, aber die Beiträge aus der Kunstwissenschaft sind bei weitem die zahlreichsten. Schneider selbst ist ja als Forscher auf den verschiedensten Gebieten zu Hause, aber von jeher hat er doch der Kunstgeschichte sein vornehmstes Interesse geschenkt. Er hat auch praktisch immer wieder mit Erfolg in schwebende Kunstfragen eingegriffen und manches Denkmal seiner Vaterstadt Mainz vor sinnloser Restauration bewahrt. So hätte man die wissenschaftliche Bedeutung und die stark ausgeprägte Persönlichkeit dieses Forschers mit dem freien Blick und den allseitigen Interessen nicht besser ehren können, als durch eine Gabe, die es gleichsam dokumentiert, daß man stets bei ihm für alle Fragen aus Leben, Kunst und Wissenschaft Verständnis und Förderung gefunden hat.

Auch die für deutsche Verhältnisse mehr als glänzende Ausstattung dieses Buches bezeugt, daß Redaktion und Verlag wohl erkannt haben, welche bewußten oder unbewußten Ansprüche ein so leidenschaftlicher Bibliophile, ein so fein organisierter Geist, wie Schneider, an eine ihm gewidmete literarische Gabe machen mußte. Indem man die Abbildungen auf Tafeln zusammenstellte, gewann man die Möglichkeit, für den Text ein besonders starkes Papier wählen zu können. Druck, Typen und Buchschmuck sind so vornehm und stilgerecht, daß das Auge sich stets von neuem daran freut. Der Einband ist nicht zu schwer und augenscheinlich nach englischen Mustern hergestellt.

Von allen denen, die sich so erfolgreich bemüht haben, diese Festgabe würdig auszustatten, möchte ich nur den Namen Joseph Sauers nennen. Er durfte mit berechtigtem Stolz diese Gabe in die Hände des allverehrten Mannes legen, denn seiner Beharrlichkeit und Treue vor allem gelang die schöne Tat.

Ernst Steinmann.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

MENZEL. ORIGINALRADIERUNG VON E. BISCHOFF-CULM

DER WEISSE RABE

ORIGINALRADIERUNG VON FRANZ MUTZENBECHER

NACH EINEM HOLZSCHNITT VON EMIL NOLDE IN SOEST

DIE ERSTE GRAPHISCHE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IM DEUTSCHEN BUCHGEWERBEMUSEUM ZU LEIPZIG

DIE Ausstellungen des deutschen Künstlerbundes stehen in dem Rufe strenger Jurierung und daher einer weitgehenden Freiheit in der Geltendmachung künstlerischer Eigenart. Der Andrang zu der Ausstellung war enorm, die Künstlerjury hatte harte Arbeit. Was dann in den neu hergerichteten Räumen des Deutschen Buchgewerbemuseums in Leipzig dank dem Eifer des Direktors Dr. Erich Willrich in geschmackvoller Anordnung zur Schau geboten ist, gibt ein besseres Bild von den künstlerischen Zielen der modernen graphischen Kunst in den Landen deutscher Zunge, als uns auf den mannigfachen ähnlichen Darbietungen der letzten Jahre gezeigt worden ist. Handzeichnungen und die verschiedenen Verfahren vervielfältigender Kunst erscheinen in engem Bunde; und vom vorlauten Plakat bis zum heimlichen Exlibris, von dem sich gern impressionistisch gebenden blockbuchmäßigen Gestammel des modernen Holzschnitts bis zur geduldigsten Kupferstechermühe, von den Freizügigkeiten der Radierung bis zu den subtilen Harmonien farbiger Stein-, und Holzdrucke kann die ganze weite Welt der graphischen Künste überblickt werden. Auch die Karikatur hat auf der Ausstellung ihr Kontingent, Zille in Charlottenburg pflegt sie mit Vorliebe und satirischem Bewußtsein, andere wieder tragen unbewußt ihr Scherflein zur Belustigung des Publikums bei.

Nicht nur das Neueste, Allerneueste ist da zu sehen, auch recht ehrwürdig alte Versuche graphischer Kunst wie die Radierungen Stucks, ältere Zeichnungen des Grafen von Kalckreuth, Leistikows, feine Schabkunstblätter Pankoks grüßen wie gute alte Bekannte inmitten einer tumultuarischen Menge Junger und Jüngster. Es ist nicht ganz leicht, sich in den Richtungen, lokalen Gruppen und Sezessiönchen all der Neuen auszukennen, es sind ihrer so viele, und sie »ziehen so viel um«, daß der Versuch, sie auseinander zu halten, zuschanden wird.

Bei den meisten, die Originalgraphik treiben, ist die Farbigkeit das zeitgemäß Neue und das Streben nach flächiger Wirkung nach Art der Japaner oder unserer deutschen Holzschnittinkunabeln Trumpf. Die von Eckmann und Behrens schon vor einem Jahrzehnt begonnene japanisierende Richtung hat es künstlerisch wohl am weitesten gebracht, sie bewegt sich in den Grenzen einer gewissen bildmäßigen Intimität. Orlik gehört zu den überzeugtesten deutschen Japanisierern; er weiß auch die fremde Weise mit gescheitem Witz und feinem Farbengeschmack vorzutragen. Noch lieber als in diesen Geschmacksspitzfindigkeiten erscheint er uns in einigen breit vorgetragenen Bildnissen, wie im Porträt Hodlers oder wie in seinen Landschaften und Studien slawischen Volkslebens. Zuweilen greift Orlik zur Handkolorierung alten Stils, ein Verfahren, das auch der Wiener Franz von Zülow in seinen Schablonenblättern anwendet. Sehr vornehmes Kolorit zeichnet die Holzschnitte von C. A. Reichel in Großgmain aus, seine blaue Dame auf grauem Boden ist ein meisterhaftes Blatt. Karl O. Petersen in Dachau verrät in seinen Holzschnitten, deren Stoff der Tierwelt entnommen ist, das Studium der geistreichen Skizzen Hokusais, nur scheint er sie zu sehr mit Zufallswirkungen des Druckes aufzuputzen. Siegfried Berndt in Dresden gibt in der Finesse der Tönung den besten Japanisierern nichts nach, sein Blick auf Loschwitz und die Elbe z. B. ist ein entzückendes Winterbild. Auch der Münchener Daniel Staschus ist ein Kolorist von wohltuender Noblesse, sein »einsames Haus« gehört zu den besten Farbenholzschnitten der Ausstellung. Daneben wirken Karl Thiemanns effektvolle Farbenblätter fast grell. Dieses

ganze Heer neuartiger Sachen eröffnet dem künstlerischen Wandschmuck weite Bahnen, pflanzt ein neues Reis auf den altgewordenen Stamm. Und hier, wo der Holzschnitt mit der Lithographie um die Probe kämpft, erscheint er als der stärkere.

Farben- und Flächenwirkung predigt auch das Plakat. Aber hat es nicht auf seinem eigensten Felde die schöne Lehre vergessen und lehrmeistert dort, wo keine Fernwirkung, sondern die Wirkung aus der Nahsicht das natürliche ist? Ich fürchte, das schöne Dogma von der großen Linie, dem breiten Farbenfleck, hat uns um eine Menge feine Kunstblätter und viel edlen Buchschmuck gebracht. Alles scheint nur für die Wand oder die Anschlagsäule gedacht, nichts mehr will mit jener Liebe in der Nähe betrachtet sein, die ein hoher Genuß der alten Liebhaber gewesen ist. Dabei schreien die Bibliophilen und Verleger nach dem Buchliebhaber, nach dem Schätzer des gut gedruckten Kunstblattes und Buches! Fast will es scheinen, als beschränkte sich die Allerweltbibliophilie auf kluge Exlibris und die präziöse Ausgabe von Übersetzungen aus fremden Literaturen. Ist das Überhandnehmen dieser kostbar ausstaffierten Übersetzungsliteratur wirklich ein Zeichen zunehmender Geschmackskultur in Sachen der Bücherliebhaberei? Ist die Freude an den derben Illustrationen à la Valotton, an den Schnörkelphantasien à la Beardsley wirklich echt und mehr als der alte Hang zur Nachahmung welscher oder englischer Art?

Seit mehr als zehn Jahren sind bei uns die Sezessionisten als die Erzfortschrittlichen am Werke und immer noch kommt uns eine Mehrheit der Jüngsten gerade mit Manieren und Moden fremder Art. Da macht sich der eine den Witz, à la Raffaëlli zu kommen, der andere tüpfelt wie Pissarro, der dritte imitiert Toulouse-Lautrec — gewiß ist das alles recht geschickt gemacht und amüsant zu konstatieren, aber es ist doch recht viel eitle Manieristenkunst dabei. Damit möchte ich mich aber nicht dem lauernden Vorwurf aussetzen, als wäre ich einer absonderlichen Deutschtümelei verfallen. Ich weiß wohl, daß »deutsche Art« nicht in dieser oder jener technischen Form oder Manier steckt, aber ich weiß auch, daß solche aus fremder Anregung quellende Weise ganz anders durchgefühlt werden muß, um nicht bloß fremdartig zu wirken, wie das an den meisten Blättern dieser hochmodernen Art zu sehen ist. Wie ganz anders haben andere, die zu unseren Besten gehören, wie Max Klinger, wie Uhde, Max Liebermann, sich mit den fremden Anregungen abgefunden, als die neueren, deren Variationen fremder Manieren nicht selten wie die Ergebnisse mehr oder weniger glücklicher Wetten anmuten. Aber lassen wir uns durch solche kritische Bemerkungen nicht in dem Genuß des vielen Guten, das die Bundesausstellung bietet, stören.

NACH EINEM KARTON FÜR GLASFENSTER VON KOLO MOSER IN WIEN

Im ganzen genommen machen die Wiener, die Österreicher überhaupt einen vorzüglichen Eindruck. Da ist Klimt mit seinen fein umrissenen Akten, die voller Freiheit und Raffinement stecken und doch an die strengen Subtilitäten Ingres' erinnern, da sind Franz von Zülow und Reichel, der erste mit Handzeichnungen, der andere mit Farbenholzschnitten, die, wo sie nicht glasfenstermäßige Effekte anstreben — wie bei dem bereits erwähnten Mädchen mit zwei Doggen — viel farbige Finesse verraten. Otto Czeschka in Wien zeigt die kunsttechnischen Ateliers der Hof- und Staatsdruckerei in Holzschnitten, die mit derben schwarz und weißen Effekten eine gewisse Intimität nicht ausschließen. . . Vor mir liegt ein alter Holzstich nach Menzel, ein alter Gelehrter blickt aus seiner schmalen Bibliothek sehnsüchtig zum Fenster hinaus; es ist eine Lust, die Feinarbeit dieser Illustration zu studieren, und ich kann nicht finden, daß diese alte zeichnerische Manier der Bücherillustration, die wir durch die Hilfsmittel moderner Reproduktionskunst nahezu vollkommen verdrängt haben, wirklich gar nichts mehr taugte. In der Richtung auf einläßlichere Zeichnung scheint sich

NACH EINEM HOLZSCHNITT VON KARL WEIDEMEYER IN WORPSWEDE

NACH EINER FARBIGEN LITHOGRAPHIE VON ROBERT LEONARD IN BERLIN

nur Steiner-Prag in Barmen mit seinen Illustrationen zu Hoffmanns Elixieren des Teufels zu bewegen. Dringend wäre es zu wünschen, daß die Buchillustration mehr mit der Detaillierung, die die Nähe des prüfenden Auges verlangt, behandelt würde. Ein starkes Talent freilich wie Albert Haueisen hat ein paar höchst wirkungsvolle Holzschnitte in der derben Schwarzweißmanier gebracht, seine Studie »Aus Bernau« ist ein kapitales Blatt. Den Soester Emil Nolde rettet der urwüchsige Humor und die drollige Satire seiner die Phantasie derb aufrüttelnden Holzschnitte. Max Pechstein in Dresden sucht ähnliche Effekte in nicht minder klotziger Manier. auch noch, was E. R. Weiß in Friedenau ausgestellt hat.

Die Radierung hat es in dem Streben nach buntfarbiger Wirkung nicht leicht im Wettbewerb mit Holzschnitt und Lithographie. Olaf Lange in Dachau hat ohne Zweifel den Preis harmonischer Farbigkeit verdient, seine orientalischen Phantasien sind koloristisch von außergewöhnlichem Geschmack, es steckt in diesen farbigen Symphonien etwas wie eine schwüle, die Sinne betörende Verführung. Herrlich ist die aus grau, rot, gelb und schwarz zusammenfließende Vision von weiblichen Gestalten, die auf Schmetterlingen ruhen, prachtvoll der Pfauenaugen-

NACH EINEM HOLZSCHNITTE VON ALBERT HAUEISEN IN JOCKGRIM

Eleganter geben sich die Worpsweder Weidemeyer (Tänzerinnen) und Tappert, und Kirchner in Dresden verfügt bald über impressionistische Derbheit (Lehmgrube), bald über die Suggestionskraft der keuschen Linie.

Im Rufe besonders ausgeprägter Farbigkeit stehen die Karlsruher und Stuttgarter. Volkmann ist mit einer ganzen Folge seiner wirkungsvollen lithographischen Wandbilder aufgefahren, Carlos Grethe bringt in Handzeichnungen, Lithographien stimmungsvolle Impressionen aus dem Hamburger Hafen, ein Schüler Haugs, Georg Lebrecht in Stuttgart, ein höchst geschmackvolles, farbiges Blatt »Die Postkutsche«. Aus seiner Karlsruher Zeit stammt teppich, vor dem die Schlange Salambo umwindet. Die Königin von Saba, die bei sternenfunkelnder Nacht dahingetragen wird, und das Blatt mit dem Meerweib sind voll köstlicher Farbenreize. Die farbige Radierung leistet hier Dinge, farbige Orchestrationen, die ihr früher unerreichbar waren.

Wo die Radierung allein mit ihren natürlichen Mitteln wirkt, erscheint sie, allgemein gesprochen, nicht sonderlich im Fortschritt; doch macht sich bei ihren Anhängern — deren Kreis erfreulicherweise wieder zuzunehmen scheint — ein befruchtendes Studium namentlich Goyas, Rembrandts, Whistlers und Lepères bemerkbar. Eduard Munch in Kösen hat in seinen alten Improvisationen doch mehr versprochen als ge-

NACH EINEM
FARBIGEN SCHA-
BLONENBLATTE

VON FRANZ
v. ZÜLOW
IN WIEN

NACH EINER STUDIE IN SCHABLONENSPRITZVERFAHREN
VON L. H. JUNGNICKEL IN WIEN

NACH EINEM FARBIGEN HOLZSCHNITTE VON MARTHA WENZEL
IN MÜNCHEN

[illegible]; was wir von älteren und neueren Blättern [illegible] sehen (auch Lithographien), sind oft geniale [illegible] — aber leider nichts als Ansätze.

Offenbar angeregt durch die zyklischen Radierungsfolgen Klingers, haben eine ganze Anzahl neuer Radierer sich bewogen gefühlt, in mehrteiligen Blattfolgen als Satiriker, Humanitätsapostel oder Rüttler an der Tradition aufzutreten. Louis Corinth hat Tragikomödien radiert, interessante, aber wenig befriedigende Versuche in einem obsolet scheinenden historisierenden Genre (allerdings eine alte Arbeit des Künstlers aus der Mitte der neunziger Jahre). Dem Wiener Rudolf Jettmar fließt die Phantasie leichter, und da er schon den Betrachter zum Nachdenken anregen will, denkt er tiefer als der Berliner Naturalist und steckt in seine Komposition einen Fleiß und eine Sorgsamkeit, die in den Zeiten flüchtiger Impressionen doppelt anerkannt werden muß.

Käthe Kollwitz in Berlin hat mit energischer Hand und lebhaftem Temperament Szenen aus dem Bauernkrieg und dem Weberelend radiert, und in einer Art Triptychon schildert sie mit eindringlicher Herbheit das Los der »Zertretenen«. In dieser Künstlerin steckt eine ungewöhnliche phantastische Vorstellungskraft und sie trägt ihren Trotz gegen die Gewalt und ihr Mitleid mit dem Los der Armen mit schier männlicher Festigkeit vor. Wie frei und lebendig ist ihr Strich, der immer nach Ausdruck strebt und den Künsteleien alter Kupferstecherhexenmeister, in denen sich der Dresdener Georg Jahn gefällt, aus dem Wege geht. Lieber derb, grob im Ausdruck als gelehrt oder geziert. Käthe Kollwitz hat für ihre robusten Werke die höchste Auszeichnung erlangt, die der deutsche Künstlerbund seinen Ausstellern als Preis zu verleihen vermag: den Villa-Romana-Preis. Auch Franz Mutzenbecher in Stuttgart verrät die Tendenz auf den Zyklus; mit milde flimmernden Lichteffekten erzählt er von dem weißen Raben — einem Mädchen, das die Tanten lästern, und andere in phantastischem Licht gesehene Szenen, über die es mitunter wie eine flüchtige Erinnerung an Goya irrt. Selbst bei einem Eigensinn wie Max Slevogt denkt man, wenn man das Duell sieht, an Goya und gewisse frühe Blätter von Klinger, und seine Phantasie schwelgt in der Vorstellung schrecklicher Geschehnisse. Unter den Einzelblättern fallen auf ein paar breit, flächig behandelte Radierungen von Richard Winckel in Magdeburg, ferner Arbeiten des Karlsruhers Hans Brasch jun., dessen radierte Bildnisse an strenge Altmeisterweise, an einen Lukas van Leiden etwa erinnern. Solchen vereinzelten Arbeiten gegenüber — die das Ideal Stauffer-Berns waren — empfindet man doppelt den Verlust einer in ihrer strengen Sachlichkeit und diskreten Wirkung großen Kunst. Sehr erfreuliche Leistungen sind dann die locker und geistreich gezeichneten Blätter von Walter Zeising in Dresden, von Harald Tillberg in München, von Wilhelm Giese in Magdeburg und eine Anzahl Blätter von Adolf Schinnerer, in dem eine dem Schweizer Welti verwandte Phantastik zu leben scheint. In seiner Reise des Tobias (ein Zyklus von 16 Blättern) weiß seine einläßlich konturierende und zart tönende Manier ansprechende Wirkungen zu erreichen.

Was wir hier in flüchtiger Schau hervorgehoben haben, ist eine Auswahl, neben der indessen noch viel des Vorzüglichen zu sehen ist. Die graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes beweist, daß die vervielfältigenden Künste, solange sie original bleiben, um ihre Zukunft nicht zu bangen brauchen, und sie wird zu den alten Freunden graphischer Kunst neue werben.

R. G.

NACH EINEM HOLZSCHNITTE VON E. NOLDE IN SOEST

GRAPHISCHE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES

NACH EINER RADIERUNG VON W. ZEISING IN DRESDEN

NACH EINER RADIERUNG VON M. SLEVOGT IN BERLIN

NACH EINER FARBIGEN HANDZEICHNUNG VON H. SCHLITTGEN IN MÜNCHEN

NACH EINER FEDERZEICHNUNG VON FRANZ MUTZENBECHER IN STUTTGART

NACH EINER HAND-ZEICHNUNG VON L. v. KALCKREUTH IN STUTTGART

NACH EINER BLEISTIFTSTUDIE VON PAUL BACH IN BERLIN

ABB. 1. BRONZEFIGUR EINES SITZENDEN MANNES, FLORENTINISCH UM 1480
Sammlung Clemens

AUSSTELLUNG PLASTISCHER BILDWERKE DES 15. UND 16. JAHRH. IN MÜNCHEN

Von Fritz Burger

WENN nicht alle Zeichen trügen, so beginnt das Münchener Kindl aus dem betäubenden Weihrauchsgeruch, der ihm namentlich zu Hause so überreich bereitet wird, zu erwachen und, was das wichtigste ist, ohne die staatliche Fuchtel aus *eigener Erkenntnis* einzusehen, daß in gewisser Hinsicht der Lorbeer auf dem Köpfchen doch eigentlich bedenklich wenig junge Triebe aufzuweisen hat und daß er im Verhältnis zu dem Kranze, den der Brandenburger Baer mit erstaunlichem Geschick in so kurzer Zeit sich um die tatenlustige Brust gewunden hat, für seinen alten Ruhm doch zu dürftig erscheinen möchte. Dies um so mehr, als das unerschöpfliche Sammelbecken heimischer Landeskunst und der reichen Privatsammlungen auch für den mächtigen Rivalen im Norden eine ergiebige Quelle zu werden beginnt. Wie sich die Zeiten ändern! Preußische Offiziere gehen nach Japan in die Lehre und die alte bayrische Kunststadt muß nach Berliner Muster ihre Hilfstruppen organisieren. Eine dieser Organisationen ist die *Gründung des bayerischen Museumsvereins,* der mit einer Ausstellung plastischer Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts in zwei Räumen des Kunstausstellungsgebäudes am Königsplatz zum erstenmal in dieser Weise in die Öffentlichkeit getreten ist, um das zu erstreben, was man in Berlin längst erreicht hat. Wenn man an dem ersten glänzenden Erfolge des Vereins nun etwas auszusetzen hat, so ist es höchstens das, daß das schöne Spiel des Debutanten so kurz nur gedauert hat und daß Klingel und Trommel erst gerührt wurden, als man im Begriff war, die Pforten des Tempels am Königsplatze schon wieder zu schließen. Ausstellungen mit solch feinsinnigem Geschmack und doch in so anspruchsloser Weise arrangiert wie diese, lassen erkennen, daß neben dem erwachenden opferwilligen Mut und frischer Initiative noch die alte künstlerische Tradition in München wirksam ist, die zu schönen Hoffnungen auch für die Zukunft berechtigt. Und dabei handelt es sich durchaus nicht um eine Generalrevue der Münchener Kunstschätze im Privatbesitz, keine groß angelegte Ausstellung, wie sie etwa vor fünf Jahren am selben Ort von der »Sezession« veranstaltet wurde, bei der die Räume des Gebäudes kaum ausreichten, um die Schätze alle zu fassen, sondern nur um einige wenige Münchener Sammlungen, die hier beschränkt auf die Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts, ihre Kunstwerke für kurze Zeit vor weiteren Kreisen ausbreiteten, darunter aber kaum ein Stück von denen, die vor fünf Jahren zu sehen waren. Das, was hier geboten war, konnte auch das verwöhnte Auge eines regelmäßigen Besuchers ähnlicher Ausstellungen in London oder Paris entzücken. Im folgenden kann natürlich nur eine Auslese der bedeutendsten Stücke gegeben werden, die aber namentlich mit Rücksicht auf die reichen Schätze der deutschen Holz- und Elfenbeinplastik sowie der kunstgewerblichen Arbeiten bei weitem nicht alles Hervorragende umfaßt.

I. Italienische Renaissancewerke.

Die Kunst der Arnostadt ist mit einigen besonders wertvollen und interessanten Bronzen vertreten, voran die Figur eines sitzenden, nackten Mannes der Sammlung Clemens (Abb. 1) aus schwärzlicher, glänzend ziselierter Bronze. Der Sockel ist ergänzt, so daß die gegenständliche Bedeutung der Figur, sofern sie überhaupt eine solche besitzt, unklar bleibt. Die Art des Sitzens ruft sofort das bekannte Tonmodell eines schlafenden Jünglings, des sogenannten Adams des Verrocchio im *Kaiser-Friedrich-Museum* in Berlin, in Erinnerung, von dem sich die Bronze durch die aufrechte Haltung des Oberkörpers und des träumerisch das Weite suchenden Kopfes, sowie den stützend ausgestreckten linken und den gebogenen, sich auflehnenden rechten Arm unterscheidet. Die Haltung der Beine ist dagegen in beiden Figuren annähernd dieselbe, und das gilt auch für die künstlerische Auffassung und Durcharbeitung des Körpers. Zunächst fällt die echt quattrocentistische, etwas krampfhafte Aktion dieser ruhend gedachten Glieder auf. Auch im Körper drückt sich der Gegensatz des tätigen Stützens und ruhenden Lastens nur unvollkommen aus, ist das ganze Augenmerk des Künstlers mehr auf die elegante Durchbildung der Form als auf die realistische Differenzierung der Körperteile gerichtet. Die Gruppierung der Extremitäten vollzieht sich noch ganz auf quattrocentistische Weise ohne das Kontrapostum des 16. Jahrhunderts.

Wie die Anordnung des Ganzen, so führen auch eine Reihe von stilistischen Einzelheiten von selbst zu einem Vergleich der Figur mit den beglaubigten Originalwerken *Verrocchios*. Die scharfe Markierung des Schienbeins ist ebenso wie die klare Gliederung des anatomischen Organismus besonders an den Kniegelenken und den muskulösen Waden eine Eigenart Verrocchios, wie sie etwa an der Figur des Henkers in der Enthauptung Johannis am Silberschrein des Museo nazionale in Florenz[1]) oder dem Tonmodell der Berliner Grablegung Christi zu finden ist. Mit letzterem Werke geht auch die anatomisch getreue Durcharbeitung des straffen, jugendlich schönen Körpers ausgezeichnet zusammen, der so energisch in den schmalen Hüften durch die Muskeln zusammengezogen erscheint, und oben, über den tiefsitzenden Brüsten aus den mageren Fleischpartien das Knochengerüst der Rippen und des Schlüsselbeines deutlich hervortreten läßt. Dieser klare anatomische Aufbau, der der Figur einen ausgezeichneten lebendigen Wechsel von Licht und Schatten verleiht und die auffällige Betonung des Knochengerüstes wäre des wissenschaftlich experimentierenden Meisters durchaus würdig. Der bäuerische Kopf erinnert etwas an Antonio Pollajuolo, ebenso auch die gezierte Haltung der Hand; übrigens finden sich auf neuerdings von Bode mit Recht Verrocchio gegebenen Reliefs mit der Darstellung der Wirkung der Eifersucht im South-Kensington-Museum in London ganz ähnliche sitzende Gestalten wie diese. Zur Vorsicht gemahnen nur die auffällig plumpen Gelenke der Füße, von denen der rechte überhaupt merkwürdig von der übrigen gewissenhaften Durchbildung des Körpers absticht, der zu starke, unschöne Hals und die klobigen Oberschenkel, deren rechter zu kurz geraten zu sein scheint. Über den Zweck der Figur ist schwer etwas zu vermuten. Vielleicht gehörte sie ehemals einem kunstgewerblichen Gegenstande an, wogegen freilich die Ziselierung der Bronze spricht[1]).

Ein nicht minder wertvolles Stück (Abb. 2) ist eine köstliche florentinische *Kleinbronze* (Sammlung Pringsheim), eine Jünglingsfigur darstellend, die in graziöser, traumhafter Bewegung die Arme über den Kopf gelegt hat, um die wundervolle Silhouette des jugendlich-schmächtigen Körpers mit einer praxitelischen Anmut und Weichheit ungeschmälert dem Beschauer darzubieten. Die zierliche Pose, besonders die Haltung der Arme ist wohl zweifellos einer antiken Hypnosfigur nachgebildet, aber der Künstler hat doch mit feinsinnigem Takt einem gelinden Naturalismus in der Behandlung der präziösen Körperformen gehuldigt, wie er für *Francesco da Sant' Agata* charakteristisch ist, dem Schöpfer jener reizvollen bezeichneten Buchsstatuette eines Herkules in der Wallace-Collektion in London, auf Grund deren Bode dem Meister das allerdings erheblich geringere Duplikat der Statuette im Berliner Museum zugeschrieben hat[2]). Unsere Figur gibt einem der schönsten Werke des Meisters, der wundervollen bronzenen Ringergruppe im Pariser Privatbesitz, nichts nach.

Ein ganz entzückendes, leider vergoldetes *Bronzefigürchen* derselben Sammlung (Abb. 3) ist namentlich in der Haltung und den Proportionen der Beine dem genannten Meister verwandt. In seiner anmutigen Positur gehört es wohl zum schönsten, was uns an florentinischen Kleinbronzen aus dem 16. Jahrhundert bekannt ist. Die Haltung, die kleinen, spitzen Brüste, die überfeinen Arm- und Fußgelenke, sowie der zierliche Hals erinnern ganz an Francesco da Sant' Agata. Aber trotz des fast raffinierten, blendenden Linienreizes des vollen jugendlichen Körpers, steht das Figürchen doch

ABB. 2. FRANCESCO DA SANT' AGATA. BRONZESTATUETTE
Sammlung Pringsheim

1) Siehe Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, Taf. 446, u. Marcel Reymond, La sculpture florentine, S. m. d. XV. S. 216.

1) An den Pfeilern des Sebaldusgrabes von Vischer in Nürnberg sind verwandte Figuren nackter sitzender Jünglingsgestalten angebracht.

2) Ein anderes Exemplar befindet sich in der Sammlung Newal; siehe Bode, Italienische Bronzen (Bd. III aus »Beschr. der Bildw. der christl. Epoche«), S. 22, Nr. 388. Taf. VIII.

in der lebendigen Durchbildung des nackten Körpers den oben genannten Statuetten nach[1].)

Auffallend schwach ist der bei Sant' Agata trefflich durchgebildete Ansatz des erhobenen Armes, ebenso ist die Ziselierung der Gesichtszüge verhältnismäßig derb, und etwas befremdend wirkt das genrehafte Motiv, das der Bewegung zugrunde liegt. Das Figürchen ist jedenfalls eine freie Nachbildung einer antiken Aphroditestatuette, deren im Vorbilde wohl abgebrochene Oberarme nun in dieser Weise hier ergänzt wurden[2]).

Neben diesen kleinen Bronzen sind zwei schöne Terrakottamadonnenreliefs zu nennen. Das eine, ein sehr gut erhaltenes Werk, aus dem Besitze des Prinzen Rupprecht von Bayern, ist wohl zweifellos von der Hand Antonio Rossellinos und kommt in mehreren Exemplaren vor.

Das andere aus dem Besitze Dr. Berolzheimers (Abb. 5, S. 150) bereitet einer engeren stilistischen Umschreibung Schwierigkeiten. Die Relieftechnik erinnert zwar ganz an Desiderio da Settignanos Art, aber die Körperformen wie die Gewanddetails haben nichts mit den uns bekannten Schöpfungen des Meisters gemein, viel eher ähnelt die Faltengebung des über die stark abfallenden Schultern niedergleitenden Gewandes Bernardo Rossellinos Jugendwerken, wie etwa der Verkündigung im Dom von Arrezzo und auch der Typus des Christuskindes würde nicht übel mit den Engelsköpfen am Grabmal des Lorenzo da Ripafratta zusammengehen. Doch erscheint für ein Frühwerk Rossellinos der Kopf der Madonna zu reif, abgesehen von der Relieftechnik, und andererseits ist die unglückliche Überschneidung des rechten erhobenen Armes des Christkindes weder Desiderios noch Rossellinos würdig. Möglicherweise haben wir hier die Arbeit einer Lokalschule vor uns, in der sich die ältere und jüngere Richtung kreuzt.

Ein weiteres Relief aus Marmor (Abb. 6, S. 150), ein Frauenporträt darstellend, gehört der Sammlung Pringsheim an. Der Reliefstil entspricht dem florentinischen Quattrocento. Manches, wie die harte, eckige Silhouette des Kopfes, so, wie die archaisierende Haarbehandlung über dem Nacken könnte an Mino erinnern. Doch hat das Relief schon mit Rücksicht auf die Weichheit und Glätte der Gesichtszüge nichts mit seiner Kunst zu tun. Vieles spricht dagegen für *Matteo Civitali,* dessen Art mir das Relief am nächsten zu stehen scheint. Die derbe Form des oberen Augenlides unter anderem findet sich an dem Reliefporträt der Sammlung Beckerath, während die weiche, malerische Gewandbehandlung sowie der charakteristische Ausdruck des Gesichtes mit dem seltsamen, arroganten Zug an Matteos Werke erinnert, wie etwa die Relieffigur des Glaubens im *Museo nazionale* in Florenz, die auch in der Silhouette vielfache Analogien zu unserem Porträt aufzuweisen scheint. Das gilt übrigens auch für die charakteristische, gerade in die Nase verlaufende, schräg zurückspringende Stirne[1]). Etwas seltsam ist die Frisur, die auf venezianische Herkunft des Werkes zu weisen scheint.

ABB. 3. BRONZESTATUETTE FLORENTINISCH UM 1550
Sammlung Pringsheim

Nicht florentinischen, sondern wohl *paduanischen* Ursprungs ist ein kleines wunderhübsches Bronzerelief, Madonna mit Kind (Abb. 7, S. 150) aus der Sammlung Pourtalès, das in vielem an Bartolomeo Bellanos Werke erinnert. Das Akademisch-Weiche, das in Widerspruch mit der energisch gedachten Bewegung wie der Härte der Gewandung tritt, entspricht ganz dieses Künstlers Art[1]). Jedenfalls gibt sich der Schöpfer des Reliefs als ein Schüler Donatellos unzweideutig zu erkennen. In der Silhouettierung der Gestalt wie allgemein der Stilisierung der Gewandung wird man natürlich zuerst an Donatellos dramatisch aufgefaßtes Bronzerelief mit der Beweinung Christi im South-Kensington-Museum erinnert. Der Mangel jener stofflichen, faserig weichlichen Behandlung des Gewandes schließt jedenfalls aus, daß es sich hier um ein Originalwerk des großen Altmeisters florentinischer Plastik handelt. Außerordentlich interessant ist die Bewegung der Figur, in der die der Madonna Michelangelos in der Mediceerkapelle vorgebildet erscheint.

Eine der größten Sehenswürdigkeiten der Ausstellung sind die beiden berühmten Bronzestatuetten in Zweidrittellebensgröße aus derselben Sammlung, von denen die eine »Meleager« in eleganter Pose auf den Speer gestützt darstellt, und schon früher von Bode glänzend publiziert wurde[2]). In der anderen

1) Am meisten wird man an die Statuette einer »Schutzflehenden« erinnert (Bode, Italienische Bronzen, S. 18, Nr. 386, Taf. VII), die Bode als dem Francesco da Sant' Agata verwandt bezeichnet, doch gilt hier ähnliches wie für das männliche Figürchen bezgl. der naturalistischen Modellierung des Körpers.

2) Siehe G. Hirth, »Der schöne Mensch«, Taf. 183.

1) Verw. Werke im Louvre. Bode, a. a. O. Taf. 97 u. 178.

2) Jahrbuch der preuß. Kunsts., Bd. IV. S. 142 ff.

erscheint Neptun (Abb. 4) als eine außerordentlich schöne, kräftige, nicht zu schlanke Gestalt, über deren straff um die Muskeln gezogene Haut gar prächtig das Licht in der Bronze spielt. In freiem pathetischem Schwunge entfalten sich die schlanken, leicht kontrapostierten Glieder und unter Vermeidung jeglichen Kraftaufwandes ist diesem schönen Akte eine träumerisch sentimentale, echt venezianische Note gegeben, die auch in dem Ausdruck des weltschmerzlich geneigten Kopfes reflektiert. In dem Sentiment, wie auch der feinen, der Bronze vorzüglich angepaßten Modellierung des Körpers wird man an Lysippische Figuren erinnert. Der Gott des Meeres scheint in seiner etwas theatralischen, und doch so eleganten Attitude den Wellen entstiegen und mit göttlicher Sicherheit traumverloren über die unendliche Weite seines Reiches rauschend einherzuziehen. In der Art, wie das reiche, kurze Löwenfell kokett um die Schultern gebunden ist, macht sich allerdings schon ein etwas kleinlich tüftelnder Ateliergeschmack geltend, und der zierliche, überlange Dreizack, sofern er überhaupt zugehörig ist, verliert nicht nur durch die Form, sondern auch durch die wenig zweckentsprechende Haltung seine kriegerische Bedeutung, die ohnedies schwer zu der Gesamtwirkung der Figur passen würde.

Die Gestalten wurden früher von Bode dem Jacopo Sansovino zugeschrieben und sicherlich hat besonders ihre Geste außerordentlich viel Verwandtes mit den freilich stärker kontrapostierten Figuren Jacopos an der Loggetta. Namentlich der »Merkur« weist manche Analogien zum »Meleager«, besonders in der Haltung des herabhängenden Armes auf[1]). Aber diesen Gestalten Sansovinos fehlt der weiche, träumerische Ausdruck, sie lieben mehr eine momentane Aktion, gebärden sich geräuschvoller. Dazu erscheinen die Proportionen untersetzter, die Fleischpartien weicher, weniger muskulös. Auch fällt bei Sansovino das ängstliche Bestreben, eine geschlossene Silhouette zu erzielen, auf, wogegen der Schöpfer dieser Gestalten sie aufzulösen trachtet. An dem hohen künstlerischen Wert dieser herrlichen Figuren würde aber dadurch nicht das mindeste geändert werden. Manches erinnert an *Alfonso Lombardos* Gestalten, wie etwa den auferstehenden Christus in Bologna[1]).

Ein hervorragend schönes Stück besitzt dieselbe Sammlung in einem lebensgroßen Bronzekopf mit schwärzlicher Patina (Abb. 9), der im Hinblick auf die charakteristische Verwertung antiker Formen, wie stilistischer Einzelheiten ein Werk des Tommaso Lombardi sein dürfte[2]). Der schöne Krauskopf, in den Detailpartien ein wenig akademisch kühl behandelt, ist nach Art römischer Büsten leicht vorgeneigt und läßt auch in den edel drapierten Gewandteilen, die sich um den Schulteransatz legen, den Stil dieses Künstlers erkennen. Durch die Schönheit und Einfachheit der Auffassung, den schmerzlich träumerischen Ernst ist die Büste eine der vortrefflichsten Schöpfungen Tommasos.

ABB. 4. VENEZIANISCHE BRONZESTATUE
JACOPO SANSOVINO NAHESTEHEND
Sammlung Pourtalès

wurden die hier behandelten plastischen Werke der Sammlung Pourtalès bereits besprochen.

1) Vergl. Schönfeld, Andrea Sansovino und seine Schule. Stuttgart 1881, Fig. 26, und Bode, Jahrb. d. pr. Kunst. Bd. 4. S. 140.

1) Schönfeld a. a. O. Fig. 30.

2) Am nächsten liegt ein Vergleich mit Tommasos Madonnengruppe in San Sebastiano in Venedig, in der neben dem charakteristischen Sentiment sich auch genau dieselbe hier auffallende Haarbehandlung an dem Johanneskinde findet. Die edlen Proportionen des Kopfes mit der breit ausladenden Stirne und den spitz zulaufenden Kinnpartien gestatten nicht an Tullio Lombardi zu denken. Mein Bericht in der Frankfurter Zeitung ist dahin zu korrigieren. — Um eine Kopie nach der Antike handelt es sich hier jedenfalls nicht, doch wird ein Kopf des Lucius Verus (Bernoulli Taf. LVII) aus d. Ende des 2. Jahrh. n. Chr. als Vorbild verwertet worden sind. Siehe auch Bode, a. a. O., S. 140.

ABB. 5. TERRAKOTTARELIEF FLORENTINISCH (?) UM 1460
Sammlung Berolzheimer

Abb. 6. Marmorreliefporträt. Florentinisch um 1490. Sammlung Pringsheim

Abb. 7. Madonnenrelief von Bellano (?). Sammlung Pourtalès

ABB. 8. BRONZEBÜSTE DES ALESSANDRO VITTORIA
Sammlung Pourtalès

ABB. 9. TOMMASO LOMBARDI (?) BRONZEKOPF
Sammlung Pourtalès

ABB. 10. ANDREA RICCIO. ANBETUNG DER KÖNIGE. Sammlung Pourtalès

ABB. 11. BÜSTE DER CATARINA CORNARO
Sammlung Pourtalès

Eine monumental gewaltige, lebensgroße Büste (Abb. 8) gehört ebenfalls der Sammlung Pourtalès an, und läßt neben dem Stile auch das charakteristische Sentiment Alessandro Vittorias erkennen, wie es etwa die Marmorbüste Pietro Zenos im erzbischöflichen Seminar in Venedig und ähnliche Werke des Meisters auszeichnet[1]). In all diesen venezianischen Skulpturen des ausgehenden 15. bezw. 16. Jahrhunderts fällt derselbe feine Sinn für edle Formen auf, der mit verhängnisvollem historischem Verständnis für das antike Schönheitsideal in den Werken jenen weltschmerzlich träumerischen Zug zum Ausdruck bringt, analog den Gemälden, wie etwa denen Lorenzo Lottos, und hier, wie ehemals in der spätrömischen Kaiserzeit als Mene Tekel das Dahinscheiden frischer, sich stets verjüngender künstlerischer Kraft verkündet.

Ein verwandter Geist spricht auch aus einem sehr hübschen, die Anbetung der Könige darstellenden Bronzerelief (Abb. 10) aus der Sammlung Pourtalès mit allen Stileigentümlichkeiten *Riccios,* der den geistig vertieften sprudelnden Naturalismus Donatellos in ein ruhigeres aber auch seichteres akademisches Fahrwasser leitet. In der Gewandform fällt eine antikisierende Manier auf; alles wird weich, butterig, besonders die Köpfe, in denen die »schönen« Jünglinge den Vorzug haben. Die herben Linien verschwinden. Der Naturalismus Donatellos konnte auf diesem Boden keine Regeneration von innen heraus, wie in Florenz, erfahren und dies *trotz* Mantegna, dessen Kunst die Bellinis im gewissen Sinne etwas ähnliches antun, wie Riccio der Donatellos. Die mantegneske Terrainbildung im Hintergrund des Reliefs steht nur in lockerem Zusammenhang mit dem figürlichen Teil, dieser aber zeigt doch mit bemerkenswerter Klarheit die Hauptpersonen durch die Gruppenbildung herausgearbeitet. Der repräsentative Charakter des Reliefs, wie die kokette Zierlichkeit der Figuren macht es begreiflich, daß derartige Stücke dem Empire zur Zeit des Napoleonischen Regimes so begehrenswert erschienen.

Besonderes Interesse für München hat auch die hier zum erstenmal ausgestellte, dem Berliner Museum wohlbekannte Büste der Catarina Cornaro (Sammlung Pourtalès) (Abb. 11), die aus Asolo stammt und am Sockel die Jahreszahl MDV trägt. Die unglückliche Königin von Cypern zeigt hier nahezu genau dieselben Gesichtszüge, die uns in dem Berliner Barbaribildnisse überliefert sind, wo die Königin, von Johannes empfohlen, zu Füßen der Madonna kniet: Das dicke, schwammige, energielose Gesicht von spärlichem, glattgescheiteltem Haare umrahmt, und den üppigen, durch ein viereckig ausgeschnittenes Mieder gehaltenen Busen. Die etwas klobigen, leblosen Körperformen, die leeren, den Marmor wenig berücksichtigenden Flächen des Gesichtes mit den zierlich gedrehten Löckchen, die kleinen Augen mit dem

1) **Die Büste ist wohl in Anlehnung an Porträts des Kaisers Decius geschaffen, nur das Haar scheint modernisiert (Bernoulli, Taf. XLVI).**

ABB. 12. AGOSTINO BUSTI (?). MADONNENRELIEF
Sammlung Pringsheim

grob eingeschlagenen oberen Augenlide, sowie die Art der Ärmelfalten erinnert an Christoforo Solaris Grabmal des Ludovico Moro, vor allem aber an die wohl eng damit zusammenhängenden *Reliefporträts* am Portal der alten Sakristei in der Certosa von Pavia. Nur ist der Ausdruck hier etwas weicher . . . venezianischer!

Schwerer fällt die Entscheidung bei einem zierlichen, sehr reizvollen Madonnentabernakel (Sammlung Pringsheim), (Abb. 12), das ich mit Rücksicht auf die kleinen Verkündigungsfiguren in den Bogenzwickeln wie einige Stileigentümlichkeiten der Madonna, dem Antonello da Gagini zuzuschreiben geneigt war. Die Medaillons der Nischenlaibung weisen aber doch auf einen oberitalienischen Künstler hin und wird man daher, namentlich im Hinblick auf die weiche Behandlung der Fleischteile des Kindes wie des um die Brust der Mutter sich legenden Gewandteiles sowie besonders die Verwandtschaft der Ärmelfalten mit analogen Partien der Altarreliefs mit der Darstellung von Marias Tempelgang im Dom zu Mailand, an *Agostino Busti* zu denken haben, mit dessen Kunst auch der reife, hübsche Aufbau der Gruppe und ihre lineare Geschlossenheit gut zusammengeht.

Aus der reichen Zahl der übrigen schönen Bronzen wären hier noch zu erwähnen eine prächtige, sich in den Spiegel sehende Mohrin von Giovanni da Bologna (Sammlung Drey) und eine interessante kleine paduanische Bronze (Sammlung Clemens) aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, im Bewegungsschema dem Apoll von Belvedere verwandt, einige gute Repliken der Medaillen Matteo de Pastis, sowie ein Bronzeguß der 1494 datierten Medaille der Anna von Bretagne, im Stile Laurana verwandt; ferner zwei wundervolle Türklopfer (Sammlung Pourtalès), einer paduanischen Ursprungs aus dem 15., der andere venezianische Arbeit des 16. Jahrhunderts, zwei in der Ornamentik etwas überladene, aber in den figürlichen Teilen vorzüglich modellierte, große venezianische Kaminkandelaber und last not least, *die wundervolle Bronzekopie des kapitolinischen Dornausziehers* aus der Renaissancezeit in Originalgröße (Sammlung Pourtalès) (Abb. 13). Die Bronze zeigt eine braunschwärzliche Patina und ist möglicherweise in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden. Die herben, jugendlichen Formen sind mit einer seltenen historischen Treue wiedergegeben. Die genaue Übereinstimmung der beiden Werke läßt einen Nachguß nach dem antiken Original nicht unmöglich erscheinen[1]).

1) Das Bildnis eines Mannes in der Gallerie Corsini in Rom zeigt, auf einem Tisch stehend, ebenfalls eine Kopie des Dornausziehers.

ABB. 13. BRONZESTATUETTE DES DORNAUSZIEHERS
ERSTE HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS
Sammlung Pourtalès

ABB. 14. PIETÀ. NÜRNBERGER MEISTER UM 1430
Sammlung Böhler

II.

Die deutsche Renaissanceplastik.

Es ist ein glücklicher Zufall gewesen, daß in diese Ausstellung von Werken der Renaissanceplastik die Schöpfung eines Meisters gelangte, der, an der klassischen Stätte deutscher Renaissance tätig, das anbrechende neue künstlerische Zeitalter einleitete. Es ist eine etwa 30 cm hohe Kalksteinpietà aus dem Besitze des Kunsthändlers Böhler (Abb. 14), die in technischer wie künstlerischer Hinsicht das allergrößte Interesse verdient und in fachwissenschaftlichen Kreisen wohl kein geringes Aufsehen erregen wird. Die Komposition hängt augenscheinlich aufs engste zusammen mit einer Unmenge gleichartiger Gruppen in Bayern, Franken und Böhmen, von denen sich Exemplare sowohl im Münchener Nationalmuseum als auch in der Berliner Galerie befinden. Nun bestand schon mit Rücksicht auf diese Tatsache die Wahrscheinlichkeit, daß es sich bei jenen unter sich mehr oder minder zusammen hängenden Gruppen um ein altberühmtes Gnadenbild handelte, auf das sie alle zurückgehen, sonst würde sich wohl die enge Verwandtschaft der zeitlich wie örtlich auseinanderliegenden Gruppen nicht erklären lassen. Mein erster Eindruck, den ich von der Pietà empfing, war nun der, daß es sich hier um ein *Bildwerk* von der Hand des *Meisters der berühmten Tonapostel* im Germanischen Museum in *Nürnberg* handelt. Doch gewinnt man bei näherem Vergleich der Gruppe mit den Werken dieses bedeutsamen Nürnberger Plastikers den Eindruck, als ob die Münchener Pietà doch etwas jünger und reifer sei. Dabei ist nicht zu übersehen, daß in der damaligen Zeit die Stilformen noch stark kosmopolitischen Tendenzen huldigten und lokale Differenzierungen nur langsam sich einschlichen. Deshalb stößt eine sichere Placierung unserer Gruppe auf Schwierigkeiten. Für den Meister der Tonapostel ist, abgesehen von der ja auch sonst nachweisbaren interessanten Übertragung der Holztechnik in die Steinplastik, das gewaltsame Streben charakteristisch, in das kleinliche Gefältel der noch mittelalterlichen Gewandung ordnend einzugreifen und es in den Dienst der Bewegung des Körpers und seiner Formen zu stellen, wobei er nicht selten in pathetischer Weise, wie etwa bei dem heiligen Bartolomäus, den Mantel in mächtigem Schwunge um die Glieder wirft und als Kleinplastiker Michelangeleske Anwandlungen erhält. Die Gewandbehandlung des hl. Bartolomäus[2]) ist der unserer Madonna in den

1) Siehe Riehl, »Die Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance« in d. Abh. d. K. bayr. Akad. d. Wiss. III. Kl.. XXXIII. Bd. II. Abt. 1904. Taf. V. Diese Bilder scheinen das Vorbild im Sinne der Zeit zu korrigieren; ferner Katalog des Bayr. Nat.-Mus. Bd. VI. 1896. Taf. IX. Nr. 337, 553 und Taf. VIII, Nr. 340 und 338.

2) Pückler-Limburg »Die Nürnberger Bildniskunst«. Straßburg 1904, Taf. IV.

Partien des linken Armes und den am Boden auffallenden Teilen sehr verwandt. Ferner ist an beiden Werken die feine Nachzeichnung der Haare, die an die Handhabung des Ziselierstiftes erinnert, zu gewahren, so daß man die Pietà doch wohl in die Nähe des Nürnberger Meisters wird rücken müssen. Nun findet sich, daß keines der uns bekannten Gnadenbilder nur *annähernd* in der künstlerischen Auffassung und Durchbildung der Details sich mit unserem Bilde messen könnte, ja man gewinnt bei einem eingehenderen Vergleich durchaus den Eindruck, daß unsere Pietà dem berühmten Gnadenbild, auf das all die übrigen Darstellungen zurückgehen, zum mindesten am nächsten kommt. Eine indirekte Bestätigung dieser meiner Vermutung fand ich nun in dem Buche des jüngsten Biographen der Nürnberger Plastiker. Pückler-Limburg[1]) schreibt, er vermute, daß die obengenannten Pietàgruppen in Bayern, Franken und Böhmen auf ein verloren gegangenes *Originalwerk des Meisters der Tonapostel* zurückgehen. Mit Rücksicht auf eine Reihe bei allen Werken auffallender Eigentümlichkeiten der Gewanddrapierung ist hier wohl kaum die Frage zu stellen, ob nicht derartige Kompositionen von selbst, als durch die traditionelle Darstellungsform bedingt, sich ergeben. Augenscheinlich handelt es sich in unserer Pietà um einen jüngeren Künstler als den Meister der Tonapostel oder den Schöpfer des Deocarusaltars, der ihm an Können nicht das Wasser reicht[2]).

Das neben dieser Gruppe wichtigste und interessanteste Stück der Ausstellung, noch dem 15. Jahrhundert angehörend, ist *das berühmte Ulrichskreuz* (Abb. 15), das Augsburg bei vorliegendem Anlaß dem Verein als Leihgabe zur Verfügung gestellt hat, da es sonst nicht leicht zu sehen ist. Das Werk ist so wundervoll erhalten, daß man glauben könnte, es hätte soeben die Werkstätte des Nicolaus Seld verlassen, der, wie wir wissen, im Jahre 1494 im Auftrage des kunstliebenden Abtes Johann von Giltingen aus Hirschau damit betraut wurde, diesen kostbaren Sarg für die berühmte Kreuzesreliquie anzufertigen, die der Sage nach im Jahre 955 dem die Stadt Augsburg gegen die Hunnen verteidigenden Bischof Ulrich durch einen siegverheißenden Sendboten des Himmels am Tage der Entscheidungsschlacht überreicht wurde[3]). Die Vorderseite ziert auf einer goldenen vielgestaltigen gotischen Blattornamentik von entzückender Feinheit und mit staunenswertem Fleiße gedreht, ein Strahlenkranz von Tafeldiamanten, der, umgeben von orientalischen Perlen, durch Saphire mit der analogen Dekoration der Kreuzesvierpässe verbunden erscheint. Auf der platten Rückseite ist unter feinsinniger Verwendung der Kreuzesform auf dem durch geschwärzte Querstriche getönten Grunde die das Wunder erzählende figürliche Szene dargestellt, wobei die Zeichnung sich auf die Wiedergabe der Silhouette der Gestalten beschränkt: in der Mitte ist der Bischof zu Pferd sichtbar, über ihm der Engel mit dem Kreuze, dessen göttlicher Gebieter in dem Dreipaß darüber von Wolken getragen, in sonnigem Glanze erscheint, während vor und hinter dem Bischof in den seitlichen Dreipaßflächen das leidenschaftliche Gewoge des Kampfes tobt und unten das von Engeln gehaltene bischöfliche Wappen erscheint. Die miniaturartige Feinheit der Gravierung, die einfach geschickte und außerordentlich lebendige Komposition ist ein würdiges Gegenstück zu der kostbaren Vorderseite. Das Kreuz ist in kunstgewerblicher Hinsicht ein Unikum, das für die spätere Form der Ulrichskreuze, die man als Reliquie oder Amulette von der Wallfahrtsstätte mit sich nahm, vorbildlich gewesen ist.

Eine Perle deutscher Renaissanceschnitzkunst ist *das Holzrelief einer Madonna mit Kind von Veit Stoß* (Sammlung Böhler, Abb. 16). In koketter Anmut präsentiert sich die Madonna in reich gebauschter Gewandung unter einem von leidenschaftlich bewegten Engeln getragenen Stoffbaldachin. Von dem in humorvollem Realismus leicht geneigten bäuerlichen Kopfe fallen über die Schultern in reichen Wellen die langen Haare herab, an denen nun der Meister mit unermüdlichem Fleiße die hervorragende Geschicklichkeit seiner Hand zu zeigen versteht, das Ganze ein würdiges Gegenstück im Kleinen zu dem großen bezeichneten Altar Veits in der Obernpfarrkirche zu Bamberg, von dem es stilistisch gar nicht zu trennen ist. Der Schelm, das fröhliche, lustige Leben, der weltfreudige, burschikose Sinn guckt hinter jeder Falte hervor und die tausenderlei Lichtreflexe der glänzend braunen Patina des Holzes lassen nirgends eine ruhige Linie, eine glatte Fläche aufkommen. Der Mephistopheles in der Pose religiöser Andacht ist ein köstliches Schauspiel, man lacht aus vollem Herzen mit und muß doch respektvollst den Hut vor diesem Können ziehen, zugleich mit der Anerkennung, daß in dieser rücksichtslosen Übertragung persönlichen Lebens eine ganze Künstlerseele steckt!

Vom Scherz zum Ernst führt uns die knieende Holzfigur eines Christus aus der Sammlung Clemens, eine Gestalt von ergreifendem, schlichtem Ernste und Tiefe der Empfindung, wie sie nur einem bedeutenden Künstler zu eigen sein kann (Abb. 17). Die etwa 20 cm hohe Figur stammt aus der Ulmer Gegend und liegt deshalb der Gedanke nahe, an den Meister des Ulmer Chorgestühls zu denken, an den sowohl die tief ausgearbeiteten Gewandfalten, sowie auch manche Teile des Gesichtes, die vorstehenden Backenknochen, und die fein gedrechselten Haare erinnern, doch finden sich die Eigentümlichkeiten *Syrlins* nicht mit der Schärfe ausgesprochen, die eine sichere Zuschreibung ermöglichten. Manches erinnert an die Nürnbergische oder besser die Dürersche Kunstweise. Die Silhouette der Figur und ihre Haltung gemahnt an die Stifterfigur des Jacob Heller und verwandte Gestalten der Holzschnitte. Leider fehlen die Hände und Füße, die uns genauere Anhaltspunkte für eine

1) A. a. O. S. 72.

2) Thode hat in seiner grundlegenden Arbeit über die Nürnberger Malerschule den Meister Berthold als den Schöpfer der Tonapostel bezeichnet. Siehe dagegen Bode, Deutsche Plastik, S. 93. Pückler-Limburg a. a. O. S. 74.

3) Siehe M. Friesenegger, »Die Ulrichskreuze«, 1895, und Mitteilungen der bayrischen Numismatischen Gesellschaft. XV. 7. 1896. S. 115.

Vorderseite

ABB. 15. NICOLAUS SELD (1494)

Rückseite

ST. ULRICHSKREUZ. AUGSBURG

ABB. 16. VEIT STOSS. HOLZRELIEF

Sammlung Böhler

eingehende Stilanalyse dieser eindrucksvollen Figur zu geben vermöchten.

Ein majestätischer Ernst und architektonischer Linienaufbau zeichnet eine wundervolle Holzgruppe (Sammlung Heß, Abb. 18) aus, die von der Chiemseegegend stammt und vielleicht noch dem 15. Jahrhundert angehört. Wuchtig, fast pathetisch ist die Gewandung um die energisch-kontrapostierten Beine der Maria gelegt, die den schmächtigen, im Stile noch gotisierenden Körper Christi tragen, dessen schmerzensreiches Antlitz, so liebevoll durchgearbeitet, nicht wie bei Michelangelos Pietà in St. Peter an der Schulter der Mutter hintüberhängt, um sich dem Beschauer zu verbergen, sondern fast ganz en face sich darbietet. Es ist für die Gruppe kein geringes Lob, daß man unwillkürlich mit ihrem berühmteren Schwesterbilde Vergleiche zieht. Bei Michelangelo ruht der Leichnam wie ein Kind, weich gebettet in der Mutter Schoß; hier liegt über ihm die Starre des Todes. Aber nun hat die Mutter den linken, bei Michelangelo wenig glücklich placierten Arm, in schmerzlicher Gebärde erfaßt, um ihn liebend zum Munde zu führen, ein menschlich sicher ergreifenderes Motiv als die ergebungsvolle Geste der linken von Michelangelos Maria. Die Linien des an sich viel monumentaler gruppierten unteren Gewandes der deutschen Madonna folgen hier der Richtung des herabhängenden Armes, bei Michelangelo dagegen denen des ruhenden Körpers. Das unvermittelte Auflaufen der stark schattierten Gewandlinien auf die Horizontale des Körpers ging Michelangelo wider den Strich und er hat das deshalb auch ängstlich in seiner Pietà vermieden. Die Gruppe des nordischen Holzschnitzers bleibt aber doch ein stolzes Werk voll von Schönheit und Kraft und läßt ein seltenes Gleichmaß von feinausgeprägtem Stilgefühl und tiefgehendem Ernst der Empfindung erkennen.

ABR. 17. JÖRG SYRLIN D. Ä. (?). KNIENDER CHRISTUS
Holzfigur aus der Sammlung Böhler

Überhaupt nötigen uns die wenigen, aber vorzüglichen Werke *bayerischer Plastik* aus dem 15. und 16. Jahrhundert einen unbedingten Respekt vor ihrem Können auf. Da ist gleich eine aus Inzing bei Ebersberg stammende, nahezu *lebensgroße Holzfigur des heiligen Georg* (Abb. 19) (Sammlung des Prinzen Rupprecht), aus der der kecke, frische, jugendliche Quattrocentogeist spricht. Was die Figur künstlerisch bedeutet, lehrt ein Vergleich mit dem Grabstein des Johann Stauf zu Ehrenfels († 1478) in der Pfarrkirche zu Beratzhausen. Dazu ist die Gestalt aufs innigste verwandt mit der einen Ritterfigur auf der Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche, und zwar nicht nur in der Haltung und den Proportionen, sondern auch in stilistischen Einzelheiten wie den Gewandfalten der Ärmelpartien. Da dieser Grabstein dem *Erasmus Grasser,* dem berühmten Bildschnitzer der Maruscatänzer im Rathaus, zugeschrieben war, komme ich hier zu einem ähnlichen Resultat wie Habich, der die Figur allgemeinhin als Grasser sehr nahestehend jüngst bezeichnete. Jedenfalls handelt es sich hier um ein ganz bedeutendes Werk bayrischer Quattrocentoplastik!

Ein rechtes Kind der Renaissance ist die stolze Figur eines heiligen Georg (Sammlung Heß) (Abb. 20), der nun mit der ganzen Schwere seines wuchigen Körpers auf dem sich windenden Drachen steht[1]). Die Darstellung des Stützens und Lastens, die Schwere der Glieder sind Prinzipien, die mit der Architektur nun als tonangebend auch in die Plastik eingezogen sind. Prächtig rundet sich der volle Körper und die mächtigen Beine tragen eine fast zu zierliche Brust, auf der ein kleiner, anmutig geneigter Kopf sitzt, der ein wenig weltschmerzlich-sinnend in die Ferne blickt. Der Wind scheint brausend in die Gewandung zu fahren, die sich am rechten Schenkel so leidenschaftlich kräuselt und die weiten Ärmel lebendig bauscht. Das Barock wurde von der sterbenden Gotik der jugendlichen Renaissance in Deutschland mit in die Wiege gelegt. Davon weiß auch der stilistisch eng mit unserer Figur zusammenhängende heilige Georg in der Preysingkapelle der Frauenkirche in München beredsam zu erzählen (Abb. 22). Die Silhouette der Figur entfaltet sich in freiem, pathetischem Schwunge

1) Die von derselben Sammlung ausgestellte Figur des hl. Petrus bildet das Pendant zum Georg und rührt von derselben Hand her. Beide mit schwarzem Bronzelack überzogene Gestalten stammen aus Schäftlarn.

ABB. 18. PIETÀ. BAYRISCH (?) UM 1500
Sammlung Heß

ABB. 19. ERASMUS GRASSER (?). HL. GEORG.
Sammlung des Prinzen Rupprecht

Schwunge und der leidenschaftliche, gewaltsame Sinn, der sich in den erregten Falten der Gewandung bemerkbar macht, weiß sich nun auch im Körper selbst durch ein flüssig durchgeführtes Kontrapostum und eine dramatisch-theatralische Pose auszudrücken. Es kommt Berninischer Geist in diese Figuren, die wie eine Ahnung seiner Kunst anmuten. Man beachte, wie bei beiden Figuren das vom Winde bewegte Haar nach vorne dem Gesichte zu treibt. Wer der Künstler gewesen ist, wissen wir nicht. Jedenfalls aber ein in Bayern vielbeschäftigter Meister, der als Bildhauer den bekannten Künstlern deutscher Renaissancekunst wie Cranach und anderen mindestens ebenbürtig ist und dessen Namen zu eruieren eine dringend notwendige Aufgabe der Kunstwissenschaft ist, die über die Lokalgeschichte hinaus großes Interesse verdient[1]. Auffallend ist die Verwandtschaft mit dem von Habich Hans Leinberger zugeschriebenen Christophorus in Trausnitz[2].

Ein bescheidener, liebenswürdiger Meister stellt sich uns in dem ganz entzückenden kleinen Holzrelief der *heiligen Dorothea* (Abb. 20) aus der Sammlung Clemens vor, von dessen Hand das Nationalmuseum noch zwei weitere Figuren besitzt[1]. Höchst niedlich ist die Legende in einer feinempfundenen Genreszene dargestellt: Das Christkind bringt die von den Henkern geforderten Rosen, die die kleine Jungfrau mit dankbar verschämter Gebärde in Empfang nimmt. Das in feinen Strähnen sich um das vollwangige Gesicht legende Haar, die tief ausgearbeiteten Wulste der Gewandung, die die Körperformen leicht modellieren, wie allgemein das sehr flache Relief, sind die stilistischen Merkmale, die das kleine Werk mit den beiden Figuren des Nationalmuseums verbinden.

Eine kleine stehende Holzmadonna (Abb. 23, Sammlung Böhler), gleichfalls aus dem 15. Jahrhundert, erinnert in ihrer koketten Zierlichkeit an kölnische Künstler, wie etwa den Meister des Bartholomäus-Altars, besonders im Hinblick auf die etwas prätentiöse Art, wie die niedliche Jungfrau mit dem verschmitzten Gesichtchen dem wenig feierlich sich gebärdenden Christkind die Weintraube hinhält.

Die Haute-volée deutscher Künstler des 16. Jahrhunderts ist noch in einigen weiteren Figuren vertreten, so *Peter Vischer* in einem kleinen bronzenen Brunnenfigürchen (Abb. 24) (Sammlung Clemens), das nicht nur im Stile, sondern auch der rauhen Oberfläche des silbergrauen Erzes ganz zu den Schöpfungen des Meisters des Sebaldusgrabes paßt, wo derartige

1) Von demselben Meister stammen — worauf mich Dr. Halm aufmerksam machte — noch zwei weitere Heiligengestalten in derselben Kapelle und eine Madonna in Untereberfing (Bez. Weichen).

2) Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. I. S. 124, Abb. 7.

1) Nr. 2836 u. 37, Saal 24. Dr. Halm verdanke ich den Hinweis darauf, der Meister mag wohl aus der Gegend von Ingolstadt oder Eichstädt stammen.

ABB. 20. HL. DOROTHEA. BAYRISCHE ARBEIT DES 15. JAHRHUNDERTS
Sammlung Clemens

Typen ja in reicher Zahl zu finden sind. Meister Vischer gehört wohl noch ein bronzener Dudelsackpfeifer aus derselben Sammlung an.

Sodann sind zwei, *Riemenschneider* sehr nahestehende Werke zu nennen, deren eines, eine Madonna aus der Sammlung Greb, schon früher von dem Bayrischen Altertumsverein veröffentlicht wurde. Das andere stellt einen Bischof dar (Sammlung Böhler), mit asketischem Ernst und sittsamer klösterlicher Befangenheit in der Bewegung, wie er für diesen Meister charakteristisch ist.

Besondere Erwägung verdient noch ein echtes Werk des Stanislaus Stoß mit der Darstellung des Martyriums Johannes, dessen Relieftechnik wie Stilcharakter dem Johannesaltar in der Florianskirche zu Krakau oder dem Triptychon in der Czartoryski-Kapelle auf dem Wawel am nächsten steht.

Weiterhin ist eine aus Nürnberg stammende bekannte holzgeschnitzte Kreuzigung zu nennen, von der einige Figuren in der Sammlung Oppenheim nach Berlin gelangt sind, ein im einzelnen, namentlich den Körperpartien prächtig durchgearbeitetes Werk, in dessen allgemeinem Sentiment aber jener äußerlich pathetisch-dramatische Zug sich geltend macht, wie er an manchen Werken nürnbergischer Hochrenaissance zu finden ist. Über eine Reihe tüchtiger bayrischer und schwäbischer Arbeiten[1]), so ein kleines, Leinberger nahestehendes Holzrelief mit der Darstellung der bekannten Szene aus dem Leben des heiligen Nikolaus aus dem 15. Jahrhundert und eine schwäbische Holzmadonna, die, von Engeln getragen, durch den lebensvollen Ernst imponiert, ist bereits von anderer Seite berichtet worden.

ABB. 21. ABB. 22.
HL. GEORG. BAYRISCHE ARBEIT. 1. HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS
Sammlung Professor Heß — Frauenkirche zu München

Von den *niederländischen Plastikern* am Ende des 16. Jahrhunderts wies die Ausstellung zwei ganz hervorragende Stücke auf: Einen Wettläufer des Adriaen de Vries (Sammlung Clemens), ein Werk des Meisters

1) Siehe den die hierher gehörigen Bildwerke etwas eingehender behandelnden Aufsatz Habichs in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 41 S. 395 »Bayrische Plastik auf der Renaissanceausstellung«.

des Merkur- und Herkulesbrunnens in Augsburg, das unter Anlehnung an den Merkur des Giovanni da Bologna in der Bewegung wie der Durchbildung des Aktes mit zum besten gehört, was wir von dem Meister kennen (Abb. 25). Bei allem Verständnis für die südliche Grazie und Würde und trotz der akademischen Korrektheit des wohlproportionierten Körpers trägt die Gestalt in ihrer gesunden, fleischlichen Lebensfülle eine spezifisch niederländische Pointe an sich, die sie sogleich von den vorbildlichen italienischen Werken unterscheidet. Die prächtige Aktion der Figur ist doch mehr als eine schöne Pose und die atemlose Eile und Erschöpfung des Mannes ist nicht nur im Gesicht, sondern auch im Körper angedeutet. Von jeder Seite weiß die Gestalt einen angenehmen Linienreiz von sehr erfreulicher Lebendigkeit hervorzurufen.

ABB. 23. NIEDERRHEINISCHE HOLZMADONNA. 15. JAHRH.
Sammlung Böhler

Mit der statuarischen Ruhe einer stehenden Figur sucht sich in einer als Meleager charakterisierten Jünglingsgestalt *Elia de Witte* gen. *Candido* (Sammlung Clemens) abzufinden, indem er nach Muster des Giovanni da Bologna, dessen Einwirkung sich auch in einzelnen Details wie namentlich dem charakteristischen Verlauf des Darmbeinfortsatzes bemerkbar macht, die überzarten, wenig eindrucksvollen Körperformen durch harte Linien der Silhouette zu paralysieren sucht. Die Statuette ist aufs innigste einem Cupido des Berliner Museums verwandt[1]). Ein Meleager derselben Sammlung zeigt eine ganz verwandte Silhouette[2]).

Zum Schlusse ist hier nur noch auf einige hervorragende Stücke *kunstgewerblicher* Art hinzuweisen, an denen trotz ihrer sekundären Bedeutung die Ausstellung besonders reich war.

Aufsehen machte ein kleiner, aus vergoldetem Kupfer *getriebener Becher*, der, der Haartracht nach zu schließen, wohl im 14. Jahrhundert entstanden ist.

Die Außenseite stellt auf leicht schraffiertem Grunde augenscheinlich eine Jagdszene dar: Eine im Herrensitz und Reithose einhergaloppierende Jungfrau, umgeben von einer den Eber jagenden Meute, ein Motiv, das in einer noch etwas grob heraldischen Stilisierung sich um den Leib des Bechers wiederholt. Das Stück, augenscheinlich profanen Zwecken dienlich, ist einzig in seiner Art und wird wohl bald nach der gegenständlichen Bedeutung des Dargestellten eine wissenschaftliche Untersuchung erfahren.

Ein *prächtiges Kreuz* aus *Bergkristall* der Sammlung *Grützner* fiel unter den kunstgewerblichen Arbeiten noch auf, besonders auch mit Rücksicht auf die feinen Malereien in der Mitte, die ebenso wie das Ganze wohl eine italienische Arbeit des 14. Jahrhunderts sind. Der Sockel wie Teile des Lendentuches Christi und die Malereien der Rückseite scheinen ergänzt zu sein und auch die Zusammengehörigkeit von Kreuz und Figur ist nicht ganz gesichert.

Mit das köstlichste Werk der Kleinkunst[1]) war ein *Reliquar* aus dem Besitze des *Grafen Arco-Zinneberg*, dessen zierliches architektonisches Gerüst aus vergoldetem Silber Szenen aus dem alten und neuen Testament in wundervollem translucidem Email, in blauen, grünen und weinroten Tönen schillernd, einschloß. Eine Speyrer Benediktinerin hat das Reliquar etwa um 1430 in Auftrag gegeben.

Das Regensburger Domkapitel hatte eine Reihe höchst interessanter Teppiche des 14. Jahrhunderts als Leihgabe ausgestellt, deren rätselhafte Szenen Bassermann-Jordan zu deuten versucht hat[2]). Darnach ist in der mittleren, auf Ungeheuern sitzenden Figur das große Babylon dargestellt, zu dem Liebespaare auch der Farbe nach in symbolische Beziehung gesetzt sind. Die übrigen Reste illustrieren Szenen ausaltdeutschenDichtungen, darunter eine reizende Darstellung aus dem Ekkehard.

Zuletzt sei hier auf einen sehr interessanten kleinen Teppich hingewiesen, der, wohl oberrheinische Arbeit, etwa um 1470 entstanden sein mag. Der Teppichweber arbeitet aber noch ganz in dem altertümlichen Stil, wie er sich in der Malerei um etwa 1400 findet,

ABB. 24. PETER VISCHER (?) BRUNNENFIGÜRCHEN
Sammlung Clemens

1) Italienische Bronzen, S. 8 u. 9, Taf. X, Nr. 275 u. 276.
2) A. a. O. Taf. X, Nr. 277.

1) S. Bassermann-Jordan, Formenschatz, 1907, Taf. 38, 39 u. 40.
2) A. a. O. Taf. 41.

und auch mit dem Latein scheint er mit Rücksicht auf das »noli me tangere« noch etwas auf gespanntem Fuße zu stehen. In reizvollster heraldischer Stilisierung ist der Grund mit gotisierendem Rankenwerk gefüllt, das oben eine köstlich stilisierte Wolkenpartie mit Sternen abschließt. Die Webtechnik ist noch maßgebend für die zeichnerische Behandlung der Körperformen und die streifenartige Farbenverteilung. Aus demselben Grund bleibt auch das tektonische Element in Form und Anordnung der Ornamentik wirksam. Man hatte in der Ausstellung Gelegenheit, an einem späteren, ebenfalls wohl oberrheinischen Teppich einer unter einem Baldachin thronenden Madonna, von Blumen umgeben, den Wandel zu studieren, den der eindringende Naturalismus auch auf diesen Gebieten nach sich zog: die Technik verliert ihre stilbildende Kraft und der Teppich konkurriert mit der Malerei. Zur Entwickelung geschichtlicher Vergleiche und prinzipieller Kunstfragen forderte die geschickte Gruppierung der Ausstellung überhaupt auf. Solch zwanglose Anordnung hat besonders für *den* einen Reiz, der gewohnt ist, Kunstwerke nach der althergebrachten Schablone der Zeitenfolge in nationaler Abgeschiedenheit zu betrachten. Das stille Nebeneinander der nach wissenschaftlichen Begriffen heterogenen Dinge löst von selber ein kritisches Abwägen nach ganz allgemeinen Gesichtspunkten aus und über dem engen Dunstkreis stilkritischer Analysen lichten sich leicht die weiteren Sphären, in denen die Kunst als fürsprechender Engel der Völker erscheint. Man hat hier dafür gesorgt, daß dem immer glänzend gefiederten Sendboten Italiens gar beredte Verkünder deutscher, speziell süddeutscher Art gegenüberstehen.

ABB. 25. ADRIAEN DE VRIES. STATUETTE EINES WETTLÄUFERS
Sammlung Clemens

DANIEL STASCHUS

DER Farbenholzschnitt erfreut sich in München, unter der immer noch fortdauernden Einwirkung der von Ernst Neumann gegebenen Anregungen, einer besonderen Pflege. Unter den jüngeren Kräften, die sich ihm zugewandt haben, nimmt der Ostpreuße Daniel Staschus auf dem Gebiete der Landschaft einen der ersten Plätze ein. Er hat es vortrefflich verstanden, die Errungenschaften der modernen Malerei dem Farbenholzschnitt dienstbar zu machen, ohne dabei im mindesten die der Graphik gezogenen Grenzen zu überschreiten. Seine Arbeiten sind geradezu vorbildliche Lösungen für das Problem der modernen Graphik, möglichst reiche Wirkungen mit dem geringsten Aufwand an Mitteln zu erzielen. Diesem Ziel geht er auf völlig eigenen Wegen nach; indem er das, was schon vorher die Eigenart seiner Landschaftsmalerei ausmachte, in angemessener Weise auf die Graphik übertrug, gelangte er zu den wundervollsten, von reinstem Wohllaut gesättigten Farbenwirkungen, die seine Holzschnitte auszeichnen. Sein fein entwickeltes Tongefühl schreckt vor allen ungebrochenen Farben, vor jeder zeichnerischen oder koloristischen Härte zurück. Aus der Stimmung des gewählten Landschaftsausschnittes entwickeln sich seine Akkorde so gesetzmäßig, daß kein Ton eine Veränderung erleiden könnte, ohne daß zugleich der ganze angeschlagene Akkord zusammenfiele.

Es versteht sich von selbst, daß bei solchen künstlerischen Voraussetzungen nur gebrochene Farben verwendet werden können. Sie haben an sich keinen hohen koloristischen Wert, aber sie werden durch die geschwisterliche Unterstützung der anderen Farben wunderbar geklärt und gehoben.

Diese starke Vorliebe für tonige Gebundenheit, die wohl aus des Künstlers littauischer Abstammung erklärt werden muß, gibt seinen Arbeiten das Gepräge liedhafter Weichheit und Innigkeit. Und da alle Harmonie eine gewisse Verwandtschaft mit Schwermut hat, sind auch die Arbeiten von Staschus fast durchgehends von Akzenten einer liebenswürdigen Melancholie betont.

Bei dem reichen, vollen Effekt dieser Holzschnitte darf nicht vergessen werden, daß er stets mit höchst ökonomischen Mitteln herbeigeführt wird. Staschus verwendet in der Regel nur drei Platten, niemals aber mehr als vier. Daraus geht hervor, daß die Wirkung seiner Drucke nur die Folge einer sehr sicher arbeitenden, peniblen Disposition ist. Die Technik, deren sich Staschus bedient, ist fein und differenziert und unterscheidet sich grundsätzlich von den oft plumpen und ungewählten Verfahren, die viele moderne Holzschnittkünstler zur Anwendung bringen.

Der Holzschnitt »Vor Anker«, von dem ein mit der Buchdruckpresse hergestellter Originalabzug von den Holzstöcken diesem Hefte beiliegt, ist mit drei Tönen (ein warmes und ein kälteres Gelb, dazu ein dunkles Braun) gedruckt. Es ist klar, daß der Maschinendruck nicht alle Reize des Handdruckes liefern kann. Immerhin kommt er diesem nahe.

W. MICHEL.

* * *

An diese Besprechung des einen der dem heutigen Hefte beigegebenen Kunstblätter sei hier auch des Künstlers gedacht, dem wir die merkwürdige und schöne Radierung »Der weiße Rabe« verdanken. *Franz Mutzenbecher* steht noch am Anfange seiner Laufbahn. Er ist erst 26 Jahre alt. Ein geborener Hamburger, studierte er in Karlsruhe und Stuttgart, wo er auch sich vor der Hand niedergelassen hat. Unser Blatt stellt das Glied einer Serie dar, an deren Vollendung der Künstler jetzt arbeitet. Diese Talentprobe wird genügen, um der weiteren Entwickelung Franz Mutzenbechers alles Interesse entgegenzubringen. Auch die anderen Radierungen, die er jetzt auf der Graphischen Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes zeigt, erwecken schöne Hoffnungen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

VOR ANKER

ORIGINALHOLZSCHNITT VON DANIEL STASCHUS

Handzeichnungen des Francisco Goya

In der Sammlung A. de Beruete in Madrid

Zeitschrift für bildende Kunst 1907

EINE SAMMLUNG VON HANDZEICHNUNGEN DES FRANCISCO GOYA

Von Aureliano de Beruete in Madrid

DAS Lebenswerk des Francisco Goya, das in seinem überragenden künstlerischen Werte und in seiner außerordentlichen kunstgeschichtlichen Bedeutung seit einigen Jahren den Gegenstand einer ungemein regen Spezialforschung bildet, verdient in der Tat das höchste Interesse der heutigen Kunstwelt. Außerhalb Spaniens sind es mehr noch als die Gemälde dieses Meisters, hauptsächlich seine großen Radierungszyklen — die »Caprichos«, die »Tauromaquia«, die »Desastres de la Guerra«, die »Proverbios« —, die neben einigen selteneren Einzelradierungen in Kennerkreisen heutzutage endlich die ihnen gebührende Bewunderung und Wertschätzung erlangt haben. Die Steinzeichnungen des Meisters mit Darstellungen von Stierkampfszenen und anderem mehr waren dagegen infolge ihrer großen Seltenheit bis vor kurzem so gut wie unbekannt geblieben, und fast noch weniger wußte man von den reichen Schätzen Goyascher Originalzeichnungen, die sich im Pradomuseum und in der Biblioteca Nacional zu Madrid befinden. Einige Reproduktionen solcher Zeichnungen, wie sie dem im Jahre 1903 in Berlin erschienenen trefflichen Goyawerke V. von Logas beigegeben waren — das außerdem ebenso wie P. Lafonds Goya-Monographie[1]) ein umfangreiches Gesamtverzeichnis der Goyaschen Handzeichnungen enthielt — haben nun neuerdings auch diesem wichtigen Schaffensgebiete des Meisters einen weiten Interessentenkreis gewonnen. Von älteren Goya-Publikationen hat namentlich diejenige des Don Ceferino Araujo Sanchez (in Madrid erschienen) die Goyazeichnungen des Pradomuseums, sowie diejenigen aus dem Besitze des Don Valentin Carderera ausführlich behandelt. Endlich hat auch der Conde de la Viñaza in seinem 1887 in Madrid herausgegebenen Buche »Goya, su tiempo, su vida, sus obras« bei Erörterung der wunderbaren Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit unseres Meisters wenigstens dessen Entwurfzeichnungen zu den »Caprichos« erwähnt, von denen vier Blatt zu der hier zu besprechenden Sammlung gehören, während eine Anzahl weiterer Blätter einen Teil der soeben genannten Colección Carderera bildeten.

In den Handzeichnungen Goyas findet sich das ganze menschliche Leben wiedergespiegelt in seinen mannigfaltigen Erscheinungen und Betätigungen, denen die gewaltige Phantasie des Künstlers einen so reichen, ins Zauberhafte erhöhten Glanz zu verleihen verstand. Da wechseln zärtlich-süße oder verwegen-galante Liebesszenen, Darstellungen ländlicher Belustigungen von Alt und Jung, Groß und Klein, oder allerlei sonstiger heiteren Vorkommnisse aus dem Alltagsleben in bunter Folge mit rapid skizzierten Raufszenen und Duellen, Bildern des Elends oder des Verbrechens, Kerkerinterieurs und Feuersbrünsten, Schreckensvisionen und Monstrositäten jeglicher Art, — wahnwitzigen Anomalien des Erdendaseins, wie sie abscheulicher kaum gedacht werden können. Aber nicht zufrieden mit den zahllosen Wirklichkeitseindrücken, die sein nimmersattes Künstlerauge und sein rastlos tätiges Vorstellungsvermögen jederzeit und allerorten immer von neuem reizten und seine unermüdliche Künstlerhand immer von neuem zu machtvoll akzentuierter, in Farbe, Form und Ausdruck gesteigerter Bildwiedergabe drängten, — nicht zufrieden damit, gefiel sich Goya gleichzeitig in der beständigen Neuerfindung der unwahrscheinlichsten Schreckgespenster, mißgestalteter Phantasiewesen, Traumgestalten und Albvisionen. In wahrhaft unheimlichen Phantasiedelirien schuf er eine Unzahl von Gespenstersabbaten, die er mit den sonderbarsten Spukgestalten, Dämonen, Hexen und Teufeln in den denkbar originellsten Stellungen und Gruppierungen bevölkerte. Mit gleicher Vorliebe zeichnete er sodann religiöse Vorwürfe, wie Prozessionen und Kirchenfeste, und insbesondere Mönche und Nonnen, wobei er fast immer auf gewisse komische und sarkastisch-satirische Wirkungen ausging; hierher gehören auch seine zahlreichen Darstellungen von Wundertaten, von fanatischer Heiligenverehrung und Idolatrie, von Inquisitions- und Folterszenen. — In der Regel gab Goya diesen so mannigfaltigen Erzeugnissen seiner unerschöpflichen Zeichnerphantasie eine eigenhändige, die betreffende Darstellung in knappen Worten erläuternde Unterschrift mit auf den Weg. Bei der Mehrzahl seiner Radierungen wie auch seiner Handzeichnungen sind derartige Kommentare übrigens so gut wie entbehrlich, da der Darstellungsinhalt dieser Blätter dem Beschauer ganz von selbst klar wird. Andere hinwiederum sind nicht einmal mit Hilfe der beigegebenen Textunterschriften zu verstehen; sie sind daher bereits mehrfach zum Gegenstande spitzfindiger Interpretierungsversuche gemacht worden, und man

1) Erschienen in Paris in der bekannten Monographiensammlung »Les artistes de tous les temps«.

ist dabei zu der Überzeugung gelangt, daß Goya in vielen seiner Kompositionen über das wirkliche Endziel seiner graphischen Arbeiten, die Kritik der Sitten, der Laster und des religiösen Fanatismus seiner Zeit, häufig gar weit hinausgeschossen ist.

In dem Radierungenzyklus »Los Desastres de la Guerra« sieht man neben heroischen Darstellungen eines bis ins Fanatische gesteigerten Patriotismus die Tragödie des Elends, der Hungersnot und der Plünderungsgräuel in allen ihren Schreckensphasen mit rücksichtslosestem Realismus verbildlicht. Einige dieser Blätter reflektieren bereits das volle Maß jenes skeptischen Pessimismus, von dem der Meister in seinen letzten Lebensjahren mehr und mehr beherrscht wurde, und wie er namentlich in der reichen Handzeichnungensammlung des Madrider Pradomuseums so augenfällig in Erscheinung tritt.

Die hier zu besprechende Sammlung Goyascher Originalzeichnungen entstammt mit vielen anderen Blättern dem Besitze eines Enkels unseres Meisters und gelangte seinerzeit durch einen Zwischenbesitzer in die Hände des bekannten Malers und Pradogaleriedirektors Don Federico de Madrazo. Dieser schenkte einen Teil der Sammlung seinem Schwiegersohne, dem berühmten Meister der Malkunst Mariano Fortuny (dessen gleichnamiger Sohn die Blätter noch heute in Verwahrung hält), einen anderen Teil dagegen — nämlich die hier zu besprechende Sammlung — dem Direktor der Escuela de Bellas Artes zu Zaragoza, Don Bernardino Montañéz, aus dessen Nachlaß dieser Teil der Sammlung einer testamentarischen Bestimmung gemäß schließlich in meinen eigenen Besitz überging. Der großen Madrazoschen Goya-Sammlung gehörten ehedem auch jene beiden Zeichnungen mit Darstellungen aus dem Mönchsleben an (die eine mit chinesischer Tusche, die andere mit schwarzer Kreide ausgeführt), die kürzlich für die königlichen Kunstsammlungen in Berlin angekauft worden sind.

Meine eigene Sammlung besteht aus 38 Zeichnungen. Hiervon ist eine einzige in Sepia mit dem Pinsel ausgeführt, sechs weitere sind in chinesischer Tusche teils mit dem Pinsel, teils mit Pinsel und Feder, teils mit der Feder allein gezeichnet, und die übrigen 31 Blatt sind Zeichnungen in schwarzer Kreide, ausgeführt auf feinfaseriges Papier (sämtliche Bogen 19×14 bezw. 19×15 cm groß). Die 31 Kreidezeichnungen entstammen der letzten Lebenszeit des Meisters, die dieser von 1824 an bis zu seinem am 16. April des Jahres 1628 eintretenden Tode in Bordeaux verbrachte, abgesehen von zwei kürzeren Reisen, von denen die eine 1824 nach Paris, die andere 1826 nach Madrid unternommen wurde. Wunderbarerweise hatte Goya trotz seines hohen Alters (er war 1746 geboren) und trotz seiner fortdauernden Kränklichkeit als Künstler damals noch immer an Originalität und Kraft der Darstellung zugenommen, während allerdings die Grazie und Frische der Zeichnung, wie sie den früheren Schöpfungen des Meisters eigen gewesen war, zuletzt mehr und mehr versagte. Jedenfalls aber tritt die gewaltige Persönlichkeit des Künstlers in den letzten Zeichnungen des Achtzigjährigen noch einmal in ihrer vollen Wucht zutage. Was Goya mit der Ausführung dieser seiner letzten Zeichnungen bezweckte, geht deutlich genug aus einem vom 20. Dezember des Jahres 1825 datierten Briefe hervor, den er selbst an seinen Freund Don José Maria Ferrer gerichtet hat. Dort heißt es nämlich unter anderem: »Was Sie mir bezüglich der ‚Caprichos‘ mitteilen, kann nicht geschehen, da ich die Druckplatten derselben vor mehr als zwanzig Jahren dem Könige überlassen habe; wie alle übrigen Platten, die ich gestochen habe, befinden sie sich jetzt in der Verwahrung der Kupferdruckerei Seiner Majestät. Und bei alledem hat man mich auch noch bei der Santa« — dem Tribunal der Inquisition — »verklagt! Ich habe sie nicht kopiert, weil ich noch bessere Einfälle (‚mejores ocurrencias‘) für mich zurückbehalten habe, die ich später einmal mit größerem Vorteile zu verkaufen hoffe.« — Unter den »mejores ocurrencias«, auf die Goya in diesem Briefe anspielt, sind mehrere der in Bordeaux entstandenen Handzeichnungen des Madrider Pradomuseums zu verstehen, fernerhin die in meinem Besitze befindlichen Blätter, sowie endlich einige Einzelblätter, wie z. B. die beiden obengenannten Neuerwerbungen des Berliner Kupferstichkabinetts.

Trotz seiner 80 Jahre dachte Goya damals, als er den soeben zitierten Brief schrieb, offenbar noch keineswegs ans Sterben. Wie so viele Greise, hoffte auch er in der Tat, ein noch weit höheres Alter erreichen zu können. Mit klaren Worten gab er dieser Hoffnung Ausdruck in einem an seinen Sohn gerichteten Briefe vom 24. Dezember des Jahres 1824, indem er schrieb: »— denn möglicherweise wird es mir beschieden sein, gleich Tizian 99 Jahre alt zu werden«. — Jedenfalls blieb er noch bis in sein letztes Lebensjahr hinein von einem unermüdlichen Schaffensdrange beseelt. Der Dichter Moratin, ein Freund Goyas, der gleich diesem selbst zur Zeit der spanischen Reaktionswirtschaft nach Bordeaux ausgewandert war, schreibt noch in einem vom 28. Juni des Jahres 1825 datierten Briefe an Melon: »— Goya ist noch immer der alte Hitzkopf und malt, daß ihm die Haare zu Berge stehen (‚está muy arrogantillo y pinta que se las pela‘), und für etwaige Korrekturen an dem einmal Gemalten ist er natürlich beileibe nicht zu haben«. — Goya selbst berichtet in einem Briefe an Ferrer vom 20. Dezember desselben Jahres über seine körperliche und geistige Verfassung mit den charakteristischen Worten: »— Verzeihen Sie vielmals diese schlechte Schrift, aber Auge und Hand, Tinte und Feder, alles versagt, — nur der Wille ist mir noch geblieben!« — Diese riesenhafte Willenskraft also ist es, der wir noch so zahlreiche geistvolle Zeichnungen des greisen Goya zu verdanken haben; die Bildnisse Moratins, Silvelas, Muguiros und anderer Persönlichkeiten und dazu noch eine ganze Reihe von Gemälden, sie alle sind ebenfalls erst in Bordeaux entstanden. Sogar eine Anzahl von Miniaturmalereien hat der Meister in diesen letzten Lebensjahren noch auszuführen ver-

ZEICHNUNGEN VON GOYA AUS DER SAMMLUNG A. DE BERUETE IN MADRID

mocht, wie aus einem seiner Briefe an Ferrer (vom 20. Dezember 1825) zu ersehen ist.

Den Handzeichnungen aus Goyas letzten Jahren eignet ein so charakteristisches Gepräge, daß sie auf den ersten Blick wiederzuerkennen sind. Wie schon früher erwähnt wurde, vermißt man an ihnen die frühere Grazie der Strichführung, die der Meister in seinen Zeichnungen, sowohl wie in seinen Gemälden im Laufe der Jahre in der Tat eingebüßt hatte; dagegen zeigen sie noch dieselbe Entschiedenheit der Clairobscur-Wirkung, dieselbe malerisch empfundene Licht- und Schattengebung, wie alle übrigen Schöpfungen von Goyas Meisterhand. Die Akzentuierung der Hauptkonturen ist hier sogar noch wuchtiger und noch fester geworden, als in den Blättern aus Goyas jüngeren Jahren, während alle übrigen Bildpartien bei diesen letzten Zeichnungen in der Weise ausgeführt wurden, daß der Künstler zur Andeutung der Mitteltöne und der Formenmodellierung den Kreidestift nur ganz leise über die Bildfläche dahingleiten ließ.

Das bereits von mir zitierte Goyawerk von Loga enthält im ganzen fünf Reproduktionen von Zeichnungen, die sicherlich aus den letzten, in Bordeaux verbrachten Lebensjahren des Meisters stammen. Der gleichen Epoche also gehören auch die hier wiedergegebenen zehn Goyaschen Originalzeichnungen an. Sie sind sämtlich in schwarzer Kreide ausgeführt, und einigen der Blätter sind von Goyas eigener Hand kurze Erläuterungsunterschriften beigegeben. Ich habe sie aus einer Anzahl ähnlicher Darstellungen ausgewählt, um meinen Lesern einen Begriff zu geben von der Art der Ausführung, die typisch ist für diese ganze Serie. Meiner Ansicht nach muß die Mehrzahl der Blätter wohl aus dem Gedächtnis gezeichnet sein. Goya besaß die Gabe, die flüchtigsten Momentbilder des Lebens in der Erinnerung festzuhalten, und bedurfte zur Niederschrift solcher Erinnerungen fast niemals eines Modells. Nur bei einem dieser Blätter ist mit Sicherheit anzunehmen, daß es vor dem lebenden Modell gezeichnet wurde. Es stellt einen am Boden liegenden Gefangenen dar; mit den Armen ist er hinterrücks an einen Holzklotz gefesselt, sein Haupt ist gegen die Brust herabgeneigt. Daß wir es hier in der Tat mit einer exakten Studie nach der Natur zu tun haben, geht schon aus den Verhältnissen der einzelnen Körperteile, insbesondere aber aus der meisterlichen Behandlung der nackten Füße hervor. Eines der Blätter hat Goya »Sucesos campestres« (zu deutsch etwa »Alltagsereignisse aus dem Bauernleben«) betitelt; man erblickt hier einen an einem Baume aufgehenkten Mann und einen zweiten, der, einen Wolf auf seinen Schultern tragend, in die Betrachtung des Kadavers versunken dasteht. Die übrigen Blätter zeigen zwei Szenen mit Wahnsinnigen oder Idioten; zwei Szenen mit Betenden; einen groben Arbeitertypus, der mit höchster Kraftanstrengung an einem Seile zieht; eine Mutter, die lächelnden Glückes ihr in ihrem Schoße ruhendes Kindlein betrachtet; eine mit der spanischen »Mantilla« geschmückte Dame mit ihren Hündchen; endlich eine Duellszene, auf der die Wut der Brust an Brust ihre Schußwaffen gegeneinander entladenden Gegner im Beschauer die Befürchtung erwecken muß, daß keiner der beiden Duellanten noch einen Moment länger am Leben bleiben wird. Diese Angaben mögen genügen, um den Darstellungsinhalt der hier reproduzierten Goyazeichnungen in Kürze zu charakterisieren.

Die photographischen Aufnahmen für diesen Aufsatz
fertigte der Photograph Moreno in Madrid

ZEICHNUNGEN VON GOYA AUS DER SAMMLUNG A. DE BERUETE IN MADRID

ZEICHNUNGEN VON GOYA AUS DER SAMMLUNG A. DE BERUETE IN MADRID

ZEICHNUNGEN VON GOYA AUS DER SAMMLUNG A. DE BERUETE IN MADRID

ZWEI POLYCHROME TONGEFÄSSE AUS DER KAISERLICHEN ERMITAGE IN ST. PETERSBURG

Von Eugen Pridik in St. Petersburg

Die von der Kaiserlichen Archäologischen Kommission in Südrußland und im nordwestlichen Kaukasien unternommenen Ausgrabungen haben ganz ungeahnt reiche Funde ans Licht gebracht. Während im hellenischen Mutterlande, trotz des herrschenden Seelenkults, Luxus bei der Bestattung der Toten gesetzlich direkt verboten war und der praktische Sinn der Griechen sich wohl auch selbst gegen eine Vergrabung von Kostbarkeiten sträubte, hat sich hier im Norden, vielleicht mit unter dem Einflusse der reichen, prachtliebenden skythischen Nachbarn, die alte, patriarchalische Sitte, dem Toten alles, was im Leben sein größter Stolz und seine Freude gewesen war, ins Grab mitzugeben, erhalten. Die griechischen Gräber und skythischen Grabhügel (die sogenannten Kurgáne) in diesen Gegenden sind infolgedessen oft wahre Schatzkammern. Herrlicher Goldschmuck von bewunderungswürdiger Feinheit der Ausführung (Ohrgehänge, Armbänder, Halsgeschmeide, Diademe, Hals- und Armringe, Ringe zum Teil mit prachtvollen geschnittenen Steinen, Ketten von verschiedenartigen Goldperlen usw.), goldene Schwerter, Schwertscheiden, Köcher und Bogenbehälter (sogenannte Goryte), goldene und silberne Vasen und Trinkbecher, silberne Trinkhörner usw. haben sich in solcher Fülle gefunden, daß die Antikensammlung der Kaiserlichen Ermitage, in welcher alle diese Schätze aufgehäuft liegen, in dieser Beziehung von keiner Sammlung der Welt auch nur annähernd erreicht wird: ja, der französische Archäologe Rayet hat es einmal ausgesprochen, daß, wenn man auch die Bestände des British Museum, des Louvre, des Vatikans und des Neapler Museums vereinigte, doch die Ermitagesammlung sie an Reichtum überträfe.

Aber nicht bloß herrlichen Schmuck haben uns die Gräber geschenkt; unter den gefundenen Vasen gibt es gleichfalls Prachtstücke allerersten Ranges aus der Blütezeit der attischen Vasenmalerei. Auch die beiden polychromen Tongefäße, die hier zum erstenmal in würdiger Weise publiziert werden[1]), gehören zu dem schönsten, was wir von dieser seltenen Vasengattung haben; sie sind sicher attisches Fabrikat, wie denn die polychromen Vasen in Statuetten- und Büstenform wohl überhaupt alle in Athen gemacht zu sein scheinen. Beide Vasen sind zusammen in einem Grabe auf der Kertsch gegenüberliegenden Halbinsel Taman, an der Stelle des alten Phanagoria, im Jahre 1869 von Baron Tiesenhausen gefunden worden. Nach langen erfolglosen Grabungen stieß dieser hochverdiente Forscher endlich auf ein ganz unversehrtes, von großen Ziegelplatten umschlossenes Frauengrab, in dem sich sechs polychrome Vasen in Statuetten- und Büstenform, sechs bemalte Terrakotten und sechs kleine rotfigurige Gefäßchen fanden, alles Funde, die dem Stil und der Arbeit nach ins Ende des 5. Jahrhundert oder spätestens in den Anfang des 4. Jahrhunderts gehören; an Schmuck fand sich nur ein schöner goldener Ring am Finger der Toten. Die schönsten und am besten erhaltenen Vasen waren die beiden hier in vier Fünftel der wirklichen Größe publizierten in Form einer sitzenden Sphinx und der aus einer Kammuschel hervorkommenden Aphrodite Anadyomene. Die Gravüre in Verbindung mit den Aquarellen soll gleichzeitig eine Vorstellung von Form und Farbe geben.

Sehen wir uns die Vasen etwas näher an, zunächst die Sphinx. Die Sphinx sitzt ruhig da, den Körper im Profil nach rechts gewendet; der herrliche Kopf mit den schönen klassischen Zügen ist leicht zur Seite geneigt und dem Beschauer in Dreiviertelansicht zugekehrt. Der Körper, die Füße und der Schweif sind elfenbeinfarbig-weiß, die Brüste haben einen leichtrosa Ton, das Gesicht ist ganz fleischfarben und die zarten Übergänge der verschiedenen Farbentöne, besonders auf den Wangen, verleihen der ganzen Figur einen unsagbaren Liebreiz. Die Lippen sind purpurrot gefärbt, die schöne dunkelblaue Iris ist von dem Weißen des Auges, das bläulich gefärbt ist, scharf geschieden, jedes Härchen der Wimpern ist wiedergegeben. Die Augen haben einen schmachtenden Ausdruck, der Gesichtsausdruck ist ernst. Um den Hals hat die Sphinx drei Reihen goldener Perlenschnüre; auf dem dicht gelockten, ganz vergoldeten Haar, welches auf beiden Seiten in je zwei Locken auf die Schultern herabfällt, ruht eine hohe purpurrote Stepháne, die mit sieben goldenen Rosetten geschmückt ist; der Hinterkopf ist mit einer

1) Die beiden Vasen waren bisher nur in Zeichnungen von Jordan, Laurent, Walker und anderen bekannt; die einzige photographische Aufnahme befindet sich in der Jubiläumsausgabe der Kaiserlichen Ermitage zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläums Kaiser Alexanders II. (Die Kaiserliche Ermitage 1855—1880), die aber meines Wissens überhaupt nicht in den Handel gelangt ist; Abzüge von der Platte sind indessen viel verkauft worden. Die farbigen Skizzen, die eine ungefähre Vorstellung von der Farbenpracht geben können, sind nach Aquarellen des Malers Rajewski gemacht.

Zeitschrift für bildende Kunst 1907

ZWEI POLYCHROME GRIECHISCHE TONGEFÄSSE
IN DER KAISERL. ERMITAGE ZU ST. PETERSBURG

ZWEI GRIECHISCHE TONGEFÄSSE

AQUARELLE ZUR VERANSCHAULICHUNG DER FARBENWIRKUNG OBIGER STÜCKE

weißen Haube bedeckt, die oben mit einer gemalten Rosette verziert ist. Die Federn der Flügel sind nicht plastisch modelliert, sondern durch verschiedene Schattierungen blau wiedergegeben; die Schwanzspitze ist auch vergoldet. Die Basis ist unten schwarz (die Farbe hat durch das Brennen einen etwas rötlichen Ton bekommen), darüber sind die Seitenflächen der Basis mattrot, oben mit lichtem saftigen Blau gefärbt, der Würfel unter dem Körper der Sphinx und der schmale Streifen unter den Flügeln sind gleichfalls mattrot, die Arabesken auf allen drei Seiten des Würfels weiß gemalt. Nur der Hals und der Henkel deuten darauf hin, daß wir hier eine Lekythos vor uns haben; sie sind aber hinter dem Kopfe der Sphinx angebracht und stören den schönen Gesamteindruck keineswegs. Am Halse der Lekythos ist das übliche Ornament angebracht, zwischen den Flügeln der Sphinx befindet sich ein rotfiguriges Palmetten- und Rankenornament, wie es für das 5. Jahrhundert charakteristisch ist (s. Abb. auf der nächsten Seite); auch der Stil weist diese Terrakottastatuette durchaus in das 5. Jahrhundert. Um den Hals zieht sich ein Kranz mit vergoldeten Früchten, die wie spitze Zäpfchen gebildet sind. Die Vase ist mit einer dünnen Schicht Pfeifenton bedeckt, der bemalt ist, nicht mit gewöhnlichen Wasserfarben, sondern wohl mit Leimwasserfarben, wodurch sich auch die gute Erhaltung erklärt. Der Körper der Sphinx und das Gesicht haben einen glänzenden Ton wie polierter, gewachster Marmor oder Elfenbein, die übrigen Farben sind matt. Die ganze Lekythos ist 21 Zentimeter hoch, die Sphinx allein 17 Zentimeter. Bei der Auffindung soll die Statuette tadellos erhalten gewesen sein, wie eben gemacht: das kann man von ihr heute nicht mehr ganz behaupten. Auf der Hauptseite, wo der Körper der Sphinx im Profil nach rechts gewendet ist, ist auf dem Bauche der Sphinx die Farbe etwas abgebröckelt; die Schwanzspitze, der Hals und der Henkel der Lekythos, sowie ein Stückchen von der Stepháne sind abgebrochen gewesen und wieder angeklebt. Die Rückseite dagegen und der Kopf, die Brust und die Vordertatzen der Sphinx sind tadellos erhalten; die Farben sind dort von einer Frische, daß man staunen muß. Über die Bedeutung der Sphinx zu reden, würde uns hier zu weit führen [1]). Die Sphinxe sind nach hellenischem Volksglauben Würgengel, Todesgeister, die die Lebendigen hinwegraffen. »Aber diese Würgerinnen sind keine häßlichen Dämonen; sie sind schön, berückend durch Liebreiz, bezaubernd durch Anmut. Sie singen wunderbar und haben ihr geheimnisvolles Rätsel, das sie singen, von den Musen gelernt. Der Tod, den sie bringen, ist hinter Schönheit versteckt; er lauert unter lachenden Rosen.« Diese schönen Worte Furtwänglers passen vorzüglich auch auf unsere entzückende Statuette; die Sphinx ist hier in der Tat verführerisch durch ihren Liebreiz und gleichzeitig furchtbar; sie ist wie eine Katzennatur, sammetweich und anschmiegend, bis sie zum Sprunge ausholt und unentrinnbar ihr Opfer faßt.

Ebenso herrlich, nur etwas schlechter erhalten ist die andere Terrakottavase in Gestalt der aus dem Meere in einer Kammuschel hervorkommenden Aphrodite Anadyomene. Die Statuette ist 15 Zentimeter hoch; Hals und Henkel sind abgebrochen; nur die Ansatzstellen sind erhalten, aber die Form muß genau dieselbe gewesen sein, wie bei der Sphinx. Auch der Kopf der Aphrodite und fünf Stücke von der rechten Muschelschale waren abgebrochen und sind mit einer mastikartigen Masse geklebt, vielleicht sogar im Altertum: am Halse hat dieser Klebstoff eine etwas bläuliche Färbung hervorgerufen. Die nackten Teile der Göttin sind entzückend, die ganze Statuette ist rosa oder eher hellrot, von porzellanförmigem Glanz, und besonders auf Wangen und Lippen ist der Fleischton vorzüglich wiedergegeben. Die Augen sind nicht so gut erhalten wie bei der Sphinx. Um den Hals hat die Göttin ein Geschmeide von Perlen und 21 Bommeln oder länglichen Goldperlen; besser erhalten ist die Vergoldung bei den Perlenschnüren, die sich auf der Brust kreuzen und unter den Brüsten Anhängsel von je drei Perlen haben, die in Form von Dreiecken angeordnet sind. Das dicht gelockte Haar über der Stirn, das auf beiden Seiten in je zwei Locken herabfällt, ebenso wie der Strahlen- oder Blätterkranz mit elf Rosetten oder Blüten waren auch ganz vergoldet: die Vergoldung hat sehr gelitten und an vielen Stellen sieht man nur noch die rotbraune Farbe, die die Unterlage für die Vergoldung gebildet hat. Von den dreizehn Strahlen oder Blättern, die ursprünglich gebildet waren, sind mehrere abgebrochen; einige Härchen sind mit ganz feinen Pinselstrichen auf Stirn und Wangen hineinhängend gemalt; das Haar auf dem Kopfe steckt in einer weißen Haube. Die Wellen, die die Muschel umspülen, sind in lichtem Blau gemalt, die Wände der Muschel selbst sind außen weiß, innen rosa oder hellrot: der Rand der Muschel und der innerste Zwickel derselben sind dunkelrosa bis rot gefärbt. In der linken Muschel ist durch Einwirkung des Lichts die Farbe ganz verblaßt, so daß nur noch Spuren davon zu sehen sind; in der rechten Muschel hat sich die Farbe sehr gut erhalten. Der innere Mantel der Muschel soll nach Stephani bei der Auffindung der Statuette grellrot gewesen sein; auch da ist die Farbe verblaßt. Die Aphroditestatuette gehört dem Stil nach gleichfalls in das 5. Jahrhundert und stammt aus derselben attischen Fabrik wie die Sphinx, ist wohl auch von derselben Künstlerhand geformt wie sie; wie Collignon und Rayet sie für praxitelisch haben halten können und sie an das Ende des 4. oder den Anfang des 3. Jahrhunderts haben setzen können, ist für mich unerklärlich.

Eine Vermutung mag hier kurz ihren Platz finden. Beide Statuetten sind so schön und formvollendet, daß sie auf bedeutende Vorbilder zurückgehen müssen, und diese haben wir, wenn ich nicht irre, in einem Werke des Phidias, dem Throne des Zeus in Olympia, zu suchen. Als Stützen der Arm-

1) Siehe zuletzt A. Furtwängler, die Sphinx von Ägina in dem Münchener Jahrbuch für bildende Kunst I, S. 1 ff.

lehnen des Thrones waren nach Pausanias (V, 11, 2) zwei Sphinxe angebracht, die Jünglinge zwischen ihren Klauen hielten, als Symbol dafür, daß Zeus Herr sei über Leben und Tod, und unsere Statuette erinnert sehr an ein Goldelfenbeinbild, die sitzende Stellung der Sphinx eignet sich vorzüglich als Armstütze, nur das Motiv ist etwas, dem Charakter des Gefäßes entsprechend, verändert: der tote Jüngling zwischen den Klauen der Sphinx ist fortgelassen. Für die Aphrodite hat dasselbe schon Stephani vermutet. Nach Pausanias (V, 11, 8) war an der Basis des Thrones die Geburt der Aphrodite dargestellt: Eros empfängt die aus dem Meere auftauchende Göttin, Peitho bekränzt sie, alle großen Götter sind anwesend. Die Art, wie der Vorwurf, die Geburt der Aphrodite darzustellen, hier in unserer Statuette gelöst ist, und die strahlende majestätische Schönheit der Göttin sind eines so genialen Künstlers wie Phidias wohl würdig. Doch stelle ich das hier als bloße Vermutung hin: vielleicht findet sich noch einmal eine Gelegenheit, ausführlicher darauf zurückzukommen.

Unsere beiden Statuetten sind einzig in ihrer Art nicht nur wegen der tadellosen Arbeit und der vorzüglichen Erhaltung, sondern ein besonderer Reiz dieser Figuren liegt auch gerade darin, daß uns in ihnen die Verbindung der Malerei mit der Plastik so anschaulich entgegentritt, wie es bei den übrigen bemalten Terrakotten nicht annähernd der Fall ist. Seit den Tagen von Winckelmann und Goethe haben sich die Ansichten über die Polychromie der antiken Skulpturen sehr geändert. Damals galt es als ausgemacht, daß die antike Plastik Bemalung und Farbe ausschließe; heutzutage gibt es wohl kaum einen Archäologen, der diesen Glaubenssatz noch nachsprechen dürfte[1]). Die wenigen Angaben, die wir in unseren antiken Schriftquellen haben, stimmen so vorzüglich zu den Ergebnissen der Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte, daß über die Polychromie der antiken Skulpturen heute kein Zweifel mehr bestehen kann; namentlich die Funde in Olympia, Delphi, Delos, auf der Akropolis von Athen, in der Nekropolis von Sidon, um nur das Wichtigste zu nennen, und andere haben unsere Kenntnisse so bereichert, daß wir über diese Frage jetzt ganz anders urteilen können wie vor dreißig Jahren. Wir können jetzt zu Recht behaupten, daß bis weit in die Kaiserzeit hinein Bemalung kaum je ganz gefehlt hat, wenn sie auch zu verschiedenen Zeiten verschieden behandelt worden ist. Zur Erläuterung nur einige Beispiele. Die alten Götterbilder waren ursprünglich holzgeschnitzt und natürlich bunt gemalt. Auch die früharchaischen Porosskulpturen, die sich auf der Akropolis von Athen gefunden haben (Hydragiebel, Typhongiebel, Stier-

1) Zuletzt hat über diese Frage gehandelt A. Furtwängler, Ägina, das Heiligtum der Aphaia, München 1906, S. 304 ff. Vergl. auch M. Collignon, la polychromie dans la sculpture grecque, Paris 1898, wo S. 97 ff. die wichtigste Literatur zitiert ist, und E. Gardner, a handbook of greek sculpture, London 1905, S. 28 ff.

A. DAS ORNAMENT ZWISCHEN DEN FLÜGELN

B. DIE PALMETTE AM HENKEL

C. DAS ORNAMENT VORN AM HALSE

EINZELHEITEN VON DER SITZENDEN SPHINX
Natürliche Größe

gruppe), zeigen noch volle Bemalung, auch der nackten Fleischteile: das Material, der poröse Muschelkalkstein, war eben so minderwertig, daß es verdeckt werden mußte. Die Einführung des Marmors in die Skulptur bringt einen großen Wandel mit sich: man will das edle Material recht zur Geltung kommen lassen und doch auf den Reiz der Farbe nicht ganz verzichten. Die Koren von der Akropolis in Athen, die Ägineten und die sonstigen archaischen Marmorskulpturen lehren uns, wie man sich dabei geholfen hat: die nackten Teile werden nicht mehr bemalt, auch das Gewand wird nicht mehr durchweg gefärbt, sondern nur mit farbigen Säumen und Ornamenten geschmückt. Die antiken Quellen geben uns auch die Bezeichnung für dieses doppelte Verfahren: Gánosis und circumlitio. Die Gánosis bestand in einer Abtönung, Beizung, Lasierung des Marmors durch Einreibung mit flüssigem, mit Öl vermengten punischem Wachs, das durch nahe daran gehaltene Kohlenbecken zur gleichmäßigen Verteilung über die ganze Fläche und zum Eindringen in die Poren des Marmors gebracht wurde. Vitruv VII, 9, der uns dieses Verfahren beschreibt, bemerkt ausdrücklich, daß es für die nackten Fleischteile angewendet worden sei. Dadurch wurde der grelle Ton des Marmors gemildert und eine gewisse Weichheit und Ähnlichkeit mit der menschlichen Epidermis hervorgerufen, ohne daß das feine Korn des Marmors darunter litt. Der Ausdruck circumlitio (Ummalung) deutet darauf hin, daß hier nur eine Prozedur gemeint sein kann, bei der gewisse Teile, Umrisse größerer Flächen usw. farbig behandelt wurden. Denn sonst hätte auch die bekannte Erzählung, daß Praxiteles diejenigen seiner Statuen am meisten geschätzt habe, an welche der berühmte Maler Nikias Hand angelegt habe, gar keinen Sinn; zum Anstreichen hätte sich Nikias kaum hergegeben, und gerade so feine Terrakotten, wie unsere beiden Vasen, zeigen recht deutlich, was für Effekte, welche Lebendigkeit, welcher Liebreiz durch künstlerische circumlitio erreicht werden konnten. Der freie große Stil, der sich gleich nach den Perserkriegen zu entfalten beginnt, liebt wieder Bemalung größerer Flächen und meidet die zierliche Musterung, wie wir sie bei den Koren und Ägineten finden. Unsere beiden Vasen gehören, wie wir gesehen haben, an das Ende des 5. Jahrhunderts: da wir von der Bemalung der Parthenonskulpturen leider nichts Genaueres wissen, so können wir zum Vergleich nur den lycischen Sarkophag aus Sidon heranziehen, und da sehen wir auch, wie sich die Sphinxe vom blauen Hintergrunde weiß abheben und nur Haar und Augen bemalt sind. Aus dem 4. Jahrhundert haben wir einige Hauptstücke für antike Polychromie, den Sarkophag der Klagefrauen und den sogenannten Alexandersarkophag aus Sidon: überall sehen wir Bemalung, nur die Farbenskala ist reicher geworden: statt der Beschränkung auf Rot und Blau, wie wir sie bei den archaischen Skulpturen finden, werden jetzt auch Gelb, Rosa, Violett, Braunrot und ähnliche Farben verwandt und größere Flächen, wie z. B. die ganzen Gewänder usw. bemalt. Beim Hermes des Praxiteles in Olympia finden sich auch sichere Farbspuren am Haar und an den Sandalen. Aus späterer Zeit erwähne ich nur eine Aphroditestatue aus Pompeji, wo noch das ganze Gewand rosa, gelb usw. gefärbt ist, die Augustusstatue von Prima porta usw.; die Anwendung von verschiedenfarbigen Steinen in der späteren Kaiserzeit ist ja auch nur ein Ersatz für die Bemalung. So sehen wir, wie sich durch die ganze Kunstgeschichte die Bemalung nachweisen läßt. Das Nackte ist bei den Marmorskulpturen wohl nie bemalt gewesen; man begnügte sich mit der Gánosis. Ob darunter bisweilen eine farbige Lasur, die den Marmor durchschimmern ließ, z. B. auf den Wangen, wie bei unseren Statuetten, vor der Gánosis angewendet worden ist, ist schwer zu sagen und wohl kaum je die Regel gewesen; wir können sie jedenfalls an keiner der erhaltenen Statuen nachweisen. Dagegen die Haare, der Bart, die Augen, wohl auch die Brustwarzen und die Lippen sind wohl stets bemalt gewesen, ebenso wie das Gewand, die Sandalen und sonstiges Beiwerk (Helme, Waffen, Schmuck usw.), wenn es nicht aus Metall eingesetzt war. Bestimmte Gesetze können dabei natürlich nicht aufgestellt werden, jeder Künstler hatte vollkommene Freiheit, wie weit er bei der Färbung seines Bildwerkes gehen wollte. Dabei kam es wohl auch sehr darauf an, ob das Bild allein für sich zu wirken bestimmt war, oder ob es als Teil eines größeren Ganzen z. B. als Schmuck eines Bauwerks dienen sollte. Da die Architekturstücke selbst in Farbenpracht erstrahlten, so mußte auch der bildliche Schmuck, die Giebel, Metopen, Friese bemalt werden. Jedenfalls hielt sich die Bemalung stets in gewissen künstlerischen Grenzen und die griechischen Marmorskulpturen haben nie den Eindruck von bemalten Wachsfiguren hervorgerufen. Die griechischen Künstler haben sich bemüht, ihre lebenden Modelle soweit als möglich in Form und Farbe zu kopieren, haben aber stets die Grenzen ihres Könnens erkannt und sie nie überschritten; die Bemalung bleibt stets konventionell und die Wahl der Farben beschränkt.

LANDHAUS. ARCHITEKT ARMAS LINDGREN

MODERNE BAUKUNST IN FINNLAND

VON ALARIK TAVASTSTJERNA IN HELSINGFORS

MAN wird die neuen Strömungen in der finnländischen Baukunst unserer Tage schwerlich richtig charakterisieren und beurteilen können, wenn man nicht die Art *der* Architektur in Betracht zieht, die der modernen zeitlich voranging. Verwandte Züge verknüpfen diese Bauarten nicht miteinander, wohl aber die schärfsten Kontraste.

Im großen und ganzen gesehen trägt die Architektur des verflossenen Jahrhunderts in Finnland durchaus ein ausländisches Gepräge. Dieses läßt sich aufs einfachste erklären. Noch vor hundert Jahren bildete Finnland einen unselbständigen Teil Schwedens. Bei der Vereinigung mit Rußland — 1809 und später — wurde der Grundstein zu der eigentümlichen Staatsform des Landes gelegt. Neue Möglichkeiten für ein entwickeltes Kulturleben eröffneten sich hiermit. Selbstverständlich sollten hieraus der Baukunst Aufgaben neuen, monumentalen Charakters erstehen. Ein Herrscherwort — und die Kleinstadt Helsingfors verwandelte sich in die Hauptstadt des neuen Großfürstentums. Gewaltige Bauprobleme standen jetzt vor der Tür. Wo aber gediegene, geschulte Kräfte zu deren Lösung finden? Im Lande selbst hatte man solche Kräfte nicht zur Verfügung; die finnländische Kunst — besonders die Baukunst — führte nämlich zu jener Zeit ein kaum merkbares, schwächliches Leben. Man *mußte* sich an das Ausland wenden. Und dies wurde für Jahrzehnte zur Regel. Entweder wurden Ausländer einberufen, oder es waren einheimische Architekten gezwungen, ihre Ausbildung im Auslande zu erwerben. Erst 1879 wurde schließlich durch die Einrichtung des Polytechnischen Institutes in Helsingfors die Ausbildung einheimischer Architekten in Finnland ermöglicht. Aber noch lange danach vernahm man den einmal angeschlagenen fremden Grundton.

Von den Ausländern, die in Finnland gebaut haben, wurde der zuerst einberufene ohne Zweifel auch der bedeutendste: *Karl Ludwig Engel*, von Geburt ein Deutscher. Von 1816 an in unserem Lande und besonders in Helsingfors tätig, erhielt er die bedeutungsvolle Aufgabe, die politische und kulturelle Existenz des neugebildeten Staates in architektonischen Formen zu verkörpern. Engel errichtete Bauten für den finnländischen Senat, die Universität und deren Bibliothek, für die lutherische Landeskirche, von vielen kleineren Aufträgen nicht zu reden. Und wie scharf die finnländische Architektur unserer Tage auch von seiner Baukunst abweicht, muß doch immer zugegeben werden, daß Engel nach einem groß angelegten Plan gearbeitet und unserem Helsingfors einen lichten und offenen, freien, monumentalen Charakter hat verleihen wollen. Den Neoklassizismus, der die Baukunst im Auslande beherrschte, verpflanzte er mit seinen einfach-grandiosen Schöpfungen nach Finnland. Als dann, nach Engels Tode im Jahre 1840, die Entwickelung unserer Baukunst allmählich andere Bahnen einschlug, bestand ein auffallender verwandter Zug zwischen der antikisierenden Richtung Engels und der darauffolgenden sogenannten »Renaissance«: beide strebten sie bewußt nach einer möglichst *solennen* Gestaltung nach außen und nach innen. Hierbei wurde aber kein Unterschied gemacht zwischen der abweichenden Art der entsprechenden Aufgaben. Das Feierliche, durchaus am Platze in bezug auf Baufragen öffentlichen Charakters, wurde auch auf Privatbauten übertragen — niemand, am wenigsten der Architekt selbst, sah darin etwas den Geschmack ver-

PARTIE DES GESCHÄFTS- UND WOHNHAUSES »POHJOLA« IN HELSINGFORS
ARCHITEKTEN: GESELLIUS-LINDGREN-SAARINEN

letzendes. Herausgerissen aus der warmen, sonnigen Umwelt des Südens, wurde die reich und mächtig geformte Palastarchitektur der Renaissance zur Gestaltung bürgerlicher Häuser im trüben Norden reduziert. Wie verflachend und zur Unwahrheit verleitend dieses natürlich auf den schaffenden Baukünstler wirken mußte, sah man nicht ein, ebensowenig wie das lächerlich Aufgeblasene in dieser Transformation. Dem Ganzen fehlte es an Klangfülle: es war entweder matt oder gespreizt. Eine volltönende, breit harmonisierte Orchestersymphonie wurde auf einer Zither oder Guitarre gespielt.

Alles dieses mußte Opposition hervorrufen. Und alsbald erklang ein neuer Ton in der Architektur des Landes: innig, trotzig, voller jugendlicher Begeisterung.

Was bekämpfte man? Woran glaubte man; welchem Ideal jubelte man zu?

Es war die mutige Reaktion junger, reichbegabter Talente gegen fade Schablone, gegen die seelenlos spießbürgerliche Behandlung künstlerischer Probleme, gegen die antiindividualistischen und antinationalen Tendenzen, welche im Laufe von Jahrzehnten die finnländische Baukunst durchsäuert und ihre gesunde Entwickelung verhindert hatten. Mit der Wärme der Überzeugung und zugleich der Verachtung glaubte man an eine Baukunst, die frei war von all diesem Übel, frei von jedem leeren Prunk, jeder aufgeschminkten Lüge, an eine eigene, von Grund aus finnländische Architektur. Wahrheit forderte man und über den Sieg der Wahrheit jubelte man.

Um die Mitte der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts begann die Revolte. Die Pioniere waren die jungen Baukünstler *Eliel Saarinen, Armas Lindgren* und *Herman Gesellius.* Noch Schüler der Architekturabteilung des Polytechnikums, erhielten sie im Jahre 1897 nach einem siegreich bestandenen Wettbewerb den Auftrag ein vierstöckiges Privathaus[1]) in Helsingfors zu bauen. Verhältnismäßig unansehnlich, ist der Bau doch bemerkenswert als die erste Schöpfung der Firma »Gesellius-Lindgren-Saarinen«, die später die Führung der neuen Richtung übernehmen sollte. Viele Ideen, die damals neue Bahnen andeuteten, haben hier ihre erste Gestaltung gefunden (obwohl ihnen freilich noch manches Tastende, Ungefestigte anhaftet), und dieser Bau kann also gewissermaßen als der Ausgangspunkt des *art nouveau* innerhalb der finnländischen Architektur gelten.

Um stärker die Eigenart des neuen Stiles hervorzuheben wäre es verlockend, ausführlich unsere Renaissancearchitektur zu charakterisieren. Aber es ist genügend, den schon erwähnten typischen Charakterzug derselben, die *Feierlichkeit,* noch einmal zu unterstreichen. Man betrachte doch die Fassaden: ein militärisch strammes, streng symmetrisch gebundenes Grundschema mit gleichen Fenstern in gleichen Gruppen oder gleichen Abständen voneinander; das Dach möglichst wenig abschüssig, oft am Gesims mit einer Balustrade versehen, deren Aufgabe es unter anderen ist, die nicht beabsichtigte unruhige Wirkung der unregelmäßig über die Dachlinie emporragenden Schornsteine zu benehmen; die Ornamentik schließlich ohne Individualität, allgemeine stereotype Phrasen, dem

1) Das Tallbergsche Haus im Stadtteil »Skatudden«.

»LÄKARENESHUS« (DAS HAUS DER ÄRZTE) IN HELSINGFORS
ARCHITEKTEN: GESELLIUS-LINDGREN-SAARINEN

fleißig benutzten Nachschlagebuch der Stilarten entnommen — das sind die typischen Grundlinien in der ein für allemal bestimmten Paradeuniform. Und das Interieur: die Zimmer, präzise viereckige Säle, Seite an Seite, liegen meistens »en file«, die Türen sind breit, zweiflügelig (die einflügelige Tür wird als zu »simpel« nur für Küche, Vorratskammer und dergleichen gebraucht) und dann — eine scheinbare Kleinigkeit — in jedem, selbst dem kleinsten Zimmer wird die Mitte der Decke durch eine papierne Rosette, Gips imitierend und mit einem eisernen Haken darin, pointiert; es wird gar nicht in Betracht genommen, ob dieses oder jenes Zimmer seine Hauptquelle künstlichen Lichts gerade dort haben muß. Das Solenne ist die Seele des Renaissancehauses.

Gerade dieses Solenne war aber den Männern der neuen Richtung ein Dorn im Auge. Es vergiftete ja augenscheinlich die private Architektur und gab der öffentlichen das Gepräge einer kalten, von außen aufgezwungenen, schablonenhaften Neutralität. Von all dem Banalen, in ein System Gebannten und kosmopolitisch Gefärbten wollte man los kommen und statt dessen intuitiv, aus dem Geiste der eigenen Nation schaffen. Ein bemerktes Resultat dieser Bestrebungen wurde der finnländische Pavillon auf der Pariser Ausstellung 1900, eine Schöpfung der Firma Gesellius - Lindgren - Saarinen. Sie wirkte wie eine Fanfare: geh in dich! Kehre zurück zu der guten alten Kunst deiner Heimat! Betrachte diese altertümlichen, stimmungsvollen Dorfkirchen, unsere soliden Burgen aus dem Mittelalter! Laß dich von diesem Anblick begeistern und schmücke dein Werk nicht mit den nichtssagenden konventionellen Gipsdekorationen, sondern mit den Formen und Farben, welche dir aus der Fauna und Flora der Heimat entgegenleuchten. Wirf die Schablone beiseite und folge deinem Instinkt! Laß das Lineal und halte dir stets den Zweck des Hauses vor Augen! So und nur so wird deine Schöpfung Leben und Wahrheit gewinnen.

Ein Programm wie dieses mußte lebhaften Eindruck machen auf junge, warmblütige Gemüter, die das tote Kramen in Stilarten herzlich satt hatten und sich nach einer neuen, lebendigen Parole sehnten. Die Renaissance wurde kühn und radikal annulliert. Bauten, welche die Richtung in dieser Beziehung repräsentierten, entstanden bald in Menge. Welches Aufsehen erregte nicht das 1901 erbaute Geschäfts- und Wohnhaus *Pohjola* und das für einige Ärzte erbaute Privathaus, *Läkarenes hus* (Haus der Ärzte) genannt, beide in Helsingfors und Schöpfungen der Firma Gesellius-Lindgren-Saarinen: »Pohjola«, diese ungeheuerliche architektonische Phantasmagorie, wo ein ganzer Schwarm absonderlicher Gestalten und Formen der Urzeit in dem schweren, düstern Material des Hauses zu leben scheint und tatsächlich auch hier und da fratzenhaft hervorwächst, einen Hauch

PORTAL — VORHALLE UND TREPPENHAUS
IM HAUSE DES POLYTECHNISCHEN VEREINS (»SAMPO«) IN HELSINGFORS. ARCHITEKTEN: LINDAHL & THOME

INTERIEUR DER PRIVATBANK IN HELSINGFORS
ARCHITEKTEN LARS SONCK UND WALTER JUNG

DAS HAUS DER TELEPHON-AKTIENGESELLSCHAFT IN HELSINGFORS
ARCHITEKT: LARS SONCK

PARTIE EINES WOHNHAUSES IN HELSINGFORS
ARCHITEKT: USKO NYSTRÖM

VORHALLE EINES GESCHÄFTSHAUSES IN WIBORG
ARCHITEKT: ALLAN SCHULMAN

DIE JOHANNESKIRCHE IN TAMMERFORS. ARCH.: LARS SONCK

sagenhafter Mystik über das Haus verbreitend; »Das Haus der Ärzte« wiederum mit seinen glatten, getünchten Fassaden ohne jede Leiste oder Fensterumrahmungen und allen Dekor reduziert auf die kleinen symbolischen Figuren des Eckenerkers — eine Apotheose der Einfachheit ohnegleichen bisher hier in Finnland.

Man kann behaupten, daß diese beiden Häuser je eine Entwickelungslinie der finnländischen Architektur eröffnet haben. »Das Haus der Ärzte« wurde der Urtypus aller jener hellgetünchten, mehr oder weniger spärlich dekorierten Häuser unter steilen roten Ziegeldächern, die man jetzt allgemein bei uns sieht. »Pohjola« seinerseits inaugurierte bei uns eine Serie Häuser mit Fassaden aus natürlichem Stein und mit ausgeprägt rustiken Formen.

Betrachtet man die neue Richtung genauer, so wird man auf jedem Schritt deren Charakter der Opposition gegen die Renaissance deutlich gewahr.

Von innen nach außen — nicht umgekehrt — soll die Komposition geschehen. Der in allen Beziehungen zweckmäßigen Gestaltung des Zimmers wird darum großes Interesse zugewandt. Für die öffentliche Architektur ist in dieser Beziehung der von Gesellius-Lindgren-Saarinen ausgearbeitete Entwurf zu einem Historisch-Ethnographischen Museum in Helsingfors[1]) in hohem Grade charakteristisch, denn dieser Entwurf beruht auf modernen Ideen, die zwar im Auslande entstanden, aber desselben Geistes Kinder sind wie die neue Richtung bei uns und bei ihrer Verwirklichung einen stark betonten nationalen Charakter erhalten haben. Im Privathause wird das Salongepräge vermieden. Die Einzeltür kommt wieder zu Ehren, oft kombiniert mit einem schmäleren Teil, der gewöhnlich zugeriegelt ist und nur bei Bedarf geöffnet wird. Die Wohnräume sind nur mit Rücksicht auf wirkliche Bewohnbarkeit und Möglichkeit gemütlicher Einrichtung entworfen, Faktoren, die während der Renaissance-Periode kaum in Betracht kamen. Die Konsequenz hiervon ist, daß die früher dominierende, in einem Zuge linierte Mittelmauer ihr »noli me tangere« aufgeben mußte und ebenso die gerade Außenmauer: ein oder zwei »Kniee« in der ersteren kann wunderbar leicht die Entstehung störenden Verkehrslinien in einer Wohnung verhindern, und in wie hohem Grade eine Erkerpartie oder sogar eine schwache Anschwellung der Fassade nach außen zur Belebung eines Interieurs beitragen, ist überflüssig zu erläutern. Und in der Außenarchitektur sind diese Maueranschwellungen für die neue Kunst ebenso charakteristisch wie unentbehrlich geworden. Sie werden fast unglaublich in der Form variiert — oft an ein und demselben Hause — und offenbaren so die starke Neigung für das Malerische, die die Richtung auszeichnet. Vor allem flieht man die trockene Regel, und die unerbittlichen Imperative der Symmetrie sind freieren Gestaltungsprinzipien zum Opfer gefallen.

Es lag im Wesen der Opposition, nicht nur die Renaissance zu verleugnen, sondern auch positiv zu beweisen, daß man die Kraft hatte etwas Neues zu schaffen. Die Lust neue Formen und Kombinationen zu finden macht sich daher lebhaft geltend. Das steile, gewöhnlich rote Dach, das recht oft über einige Mauerpartien hinabgleitend sich diesen anschmiegt, damit andere um so schärfer hervorgehoben werden, trägt mit seinen Schornsteinen und Mansarden-

KLEINKINDERSCHULE IN HELSINGFORS. ARCH.: W. JUNG UND FABRITIUS

1) Noch im Bau begriffen.

fenstern dazu bei, der äußeren Physiognomie des Hauses einen neuen, eigenartigen Zug zu verleihen. Ebenso verhält es sich mit den Fenstern. Ihre Größe, Lage und Form variieren sehr. Und das nicht nur der Fassade wegen. Im Gegenteil ist hier der Wunsch, jedem Zimmer eine sowohl in praktischer wie künstlerischer Beziehung möglichst vorteilhafte Beleuchtung zu geben, ein mitbestimmender Faktor. Der Erker ist schon erwähnt; die Loggia kommt ab und zu vor, trotzdem sie für das hiesige Klima ungeeignet ist. Zu diesen die Fassade belebenden Elementen gesellen sich der Turm oder eigentlich der Turmhelm und der Spitzgiebel, Momente, die für die Silhouette des Hauses von großer Bedeutung sind. Alle diese Architekturmotive asymmetrisch gegeneinander zu balancieren ist durchaus nicht leicht, und es ist nicht jedem beschert, diese Aufgabe in künstlerischem Geiste zu lösen. Das merkt man leider nur zu oft in unserer neuen Architektur. In der neuesten dagegen merkt man recht allgemein ein Streben nach symmetrischer Ausbildung der Fassade. Es ist augenscheinlich schwer, wenn nicht gar unmöglich, in solchen Städten wie Helsingfors das malerische Prinzip mit Glück durchzuführen; dazu sind die Straßen und Plätze hier allzu geradlinig angelegt worden. Nachdem die Renaissance jetzt bei uns definitiv entthront worden, scheint eine unparteiische Betrachtung außerdem ergeben zu haben, daß die äußere Symmetrie an sich nicht von Übel sei, sondern vielmehr in gewissen Fällen gut mit den Forderungen des neuen Ideals in bezug auf die innere Architektur vereinbar ist. Wo also Bedingungen für die äußere Symmetrie vorhanden waren, ist diese wieder angewandt worden. Aber daraus folgt nicht, daß ein allgemeiner Rückzug zum *status quo ante* stattgefunden hätte. Dieses sei erwähnt als ein Beweis für die Lebenskraft der neuen Richtung und zugleich als ein gutes Omen für eine zukünftige, immer scharfsichtigere Entwickelung unserer Baukunst.

WOHNHAUS IN HELSINGFORS. ARCHITEKTEN: B. JUNG UND BOMANSON

Oder: sollte mit der Symmetrie wirklich der einmal vollkommen abgeschaffte Dekor der Renaissance wieder von neuem erstehen?

Das scheint vollkommen unmöglich. Das Detail der Renaissance mußte verschwinden, denn es besaß eine Feinheit und Vollendung, die jeder weiteren Entwickelung trotzten. Man konnte ja nicht hier stehen bleiben, wenn man in allen übrigen Beziehungen vorwärts strebte. Das »neue« Detail zerschnitt deshalb kurzerhand jedes Band mit der alten Kunst. Sein Wesen ist neu in der Wahl der Motive: die einheimisch-nordische Tier- und Pflanzenwelt muß immerfort neue Motive liefern und wird mit menschenähnlichen mytischen Gestalten und Formen verknüpft, diese oft grausam verzerrt oder hinterlistig hervorlugend. Und sehr charakteristisch für das Neue ist, daß dies Dekor, wo es im Putz oder natürlichem Stein gebildet ist, äußerst intim mit seinem Material zusammenhängt. Diese Fratzen und Gestalten scheinen im Stein zu wurzeln und zu leben und nur für einen Augenblick an die Oberfläche desselben geschlüpft zu sein, um die einfältige Menschenwelt zu betrachten oder zu verhöhnen. Alles »Angeklebte«, wie die Renaissance es liebt, wird streng vermieden. Außer diesem bildnerischen Schmuck macht sich letzter Zeit auch

GESCHÄFTS- UND WOHNHAUS PIRTTI IN HELSINGFORS
ARCHITEKTEN: GESELLIUS-LINDGREN-SAARINEN

INTERIEUR DES GEBETHAUSES IN BERGHALL (HELSINGFORS)
ARCHITEKT: V. PENTTILÄ

Daß die baukünstlerische Komposition sich allmählich aus dem Bann des »Stils« befreit hatte, wurde als ein Segen empfunden. Und es *war* ein Segen, obwohl diese Befreiung natürlich den Keim zu Gutem wie Bösem in sich trug. Auf der Grundlage der Selbständigkeit sollte der Architekt arbeiten. Die Hinweisung auf die einheimische Baukunst vergangener Jahrhunderte bezweckte nur den Blick auf eigene verschollene Schätze der Nation zu lenken und das Gemüt mit jener warmen Stimmung zu erfüllen, die allein imstande ist, den Gedanken zu beflügeln und der Hand Festigkeit zu verleihen. Das alles wollte man. Aber die Hinweisung barg eine Gefahr in sich, sogar für die Führer der Bewegung. Die Verwirklichung des nationalen Gedankens wurde nur allzu leicht eine Fessel für die Selbständigkeit und verleitete zu manchem absurden Anachronismus. Wenn man sich begeistern ließ von der Stimmung, die über der Architektur des Mittelalters ruht und kraft dieser Begeisterung arbeitete, so war es ja natürlich, daß die Formwelt des Mittelalters wieder hervortrat. So vergaß man, daß die Gegenwart unzählige Möglichkeiten geschmeidiger und eleganter Baugestaltung darbietet, und begann in der Komposition auf eine beinahe unglaubliche Art mit schweren Massen, mit dem zyklopisch Bastanten und roh Behauenen zu operieren.

Jedoch: die neue Richtung war eine gewaltsame Opposition gegen die Renaissance und so versteht man denn psychologisch diesen Zug zu einer Formenwelt, die nie geschult, nie übermäßig verfeinert, nie

eine Verzierung mittels direkt im Bewurf angebrachter Steinmosaik bemerkbar: eine einfache Methode von eigenartiger Wirkung. Selbstverständlich hat man die Farbe nicht vergessen sowohl im Ganzen wie im Detail, besonders was die Innenarchitektur betrifft; der Farbe hat die moderne Baukunst in Finnland manche schöne Effekte zu verdanken, leider trifft aber auch zuweilen das Gegenteil ein. Nunmehr macht sich aber in allem Dekor ein Streben nach größerer Verfeinerung und Veredelung des Rohen und Primitiven geltend.

Schließlich sei es noch erwähnt, daß der neue Stil dem Material und dessen naturgemäßer Behandlung eine große Bedeutung zumißt. Die harten, sehr schönen Granitsorten, an denen das Land so reich ist, sind immer mehr in Anwendung gekommen, sogar bei Bekleidung ganzer Fassaden, und ebenso der sogenannte Topfstein (täljsten), diese grauschimmernde, weiche, außerordentlich bildbare, aber zugleich kräftige Steinart, die sehr reichlich im östlichen Finnland vorkommt. Und dem Putz wird es nicht mehr gestattet, natürlichen Stein vorzutäuschen. Der Putz wird seinen individuellen Möglichkeiten gemäß behandelt und auf diese Weise sind ihm Eigenschaften abgewonnen worden, die in bemerkenswertem Grade das Aussehen eines Hauses beleben können.

* * *

GESCHÄFTSHAUS »OTAVA« IN HELSINGFORS
ARCHITEKT: KARL LINDAHL

FENSTER AUS
DER PRIVATBANK IN
HELSINGFORS

ARCHITEKTEN:
LARS SONCK UND
WALTER JUNG

WOHNHAUS »OLOFSBORG« IN HELSINGFORS
ARCHITEKTEN: GESELLIUS-LINDGREN-SAARINEN

WOHNHAUS IN HELSINGFORS
ARCHITEKT: GUSTAF ESTLANDER

KRANKENHAUS »EIRA«
IN HELSINGFORS

ARCHITEKT:
LARS SONCK

kunstgemäß ausgemeißelt worden, man versteht diese Sympathie für das primitiv Solide, das ursprünglich Wilde. Ein extremes Beispiel für diese Sympathie ist das Vereinshaus »Sampo«, erbaut 1903 in Helsingfors. Man sehe nur die gewaltigen rohen Blöcke, die in der Eintrittshalle den Gewölben ihren niedrig angebrachten Anfang verleihen, man sehe den roh gezimmerten Treppenpfosten, die mächtigen Einfassungen subtiler elektrischer Beleuchtungskörper, man sehe diese ungeheueren Beschläge an den Türen — und der Griff! — — Ja, das Haus existiert wirklich: Es ist ein wertvoller Beleg für die Übertreibungen der neuen Richtung.

Die Neigung für das trotzig Massive, für das den Menschen der Gegenwart Abschreckende, ist auch aus einem andern Gesichtspunkte erklärlich. Man erinnere sich, daß Bobrikoffs Gendarmenfaust gerade zur Zeit der Entstehung der neuen Richtung Finnland derb gepackt hatte. Und mir scheint, daß man kaum fehlgreifen dürfte, wenn man behauptet, daß der politische Druck, die Unsicherheit an Leib und Gut, in bestimmter Richtung die Architekten — bewußt oder unbewußt — in der Wahl der Formen beeinflußt haben. Diese schwerfälligen, geschlossenen, sozusagen nach innen gekehrten Kompositionen, die man jetzt oft bei uns sieht, scheinen gleichsam alle Kraft gesammelt zu haben in Erwartung eines drohenden, gefährlichen Feindes. Der massige, breite, niedrige Turm, einige an Schießscharten erinnernde Fenster, Scheiben kleinsten Formats, niedrige, in Spitzbogenform gebaute Tore, sowie in Granitblöcke gefaßte Eingänge, deren Türen mit tüchtigen Beschlägen versehen sind — alles dieses, so charakteristisch für die moderne Baukunst in Finnland, hat derselben von Lästerzungen den Spottnamen »Gefängnisarchitektur« eingebracht, obwohl dessen deutliche Formensprache zu sagen scheint: ich will meinen Herrn und Gebieter beschützen; haltet Euch fern Ihr Räuber und schleichendes Gesindel!

Die oben angedeuteten Charakterzüge offenbaren die deutliche Neigung, die Bauart längst vergangener, stark erregter und unsicherer Zeiten zu attrappieren. Das Romantisch-Malerische ist das Ideal, das dem Architekten vorschwebt. Aber gar oft hat dieses Ideal derart den Baukünstler geblendet und verwirrt, daß er bei der Komposition die sachlich eindringende Analyse der vorliegenden modernen Aufgabe aus den Augen verloren hat. Um den bezweckten Stimmungseffekt zu erzielen, wird die natürliche und zeitgemäße Aufgabe auf eine unnatürliche und unzeitgemäße Weise gelöst. Hierin liegt die Schwäche der Richtung, die zuerst von den Architekten *Sigurd Frosterns* und *Gustaf Strengell* hervorgehoben wurde in einer Serie allgemein bemerkter Artikel, die im Frühjahr 1904 in der Tagespresse erschienen. Deren Opposition gegen die Opposition war, im großen gesehen, ohne Zweifel ganz am Platze, ein Wort für die Zeit und vor der Zeit gesprochen, obgleich die meisten es gar nicht verstanden, ein Blitz, der nicht traf. Sie verwarfen die Schwärmerei, das launische, bizarr phantastische Spiel mit Bauformen und Verzierungen und forderten einen gesunden Rationalismus als Ausgangspunkt für das baukünstlerische Schaffen. Die Phantasie müsse hervorquellen aus einem überaus reichen modernen technischen Wissen und sich nicht dem Gefühl ergeben; ein Bauproblem der Gegenwart müsse mit den Mitteln der Gegenwart gelöst werden; ein kurzsichtiger Nationalismus, dessen einzige Gedankenquellen dürftig komponierte Dorfkirchen und einige burgartige Bauten, sowie vielleicht noch Motive der finnisch-russischen Bauernarchitektur im östlichen Finnland seien, müsse gesprengt werden, damit eine Baukunst auf der Base moderner westeuropäischer Kultur entstehen könne. Der archäologische und archaisierende Zug der Richtung sei gar nicht national, sondern im Gegenteil eklektisch, in deren »schimmernder Legierung Reminiszenzen an englische Gotik und deutsches Mittelalter, an den spanischen Übergangsstil und maurisch-arabische Formen auftauchen«.

Die Aufforderung der jungen Opponenten, der Romantik zu entsagen, scheint vorläufig wenig Gehör gefunden zu haben. Sie wiesen allerdings in die Zukunft, deuteten neue Ideale an. Aber ihre Kritik der bestehenden Richtung war insofern einseitig, als sie nur die Mängel derselben hervorhoben. Für die Männer dieser Richtung bedeutete jedoch die Beseelung des Problems so ungeheuer viel und fand ihren Ausdruck unter anderem in dem lebhaften Interesse für die Planbildung. Daß sie in dieser Beziehung unserer Architektur wertvolle Impulse gegeben, muß deshalb hier ausdrücklich hervorgehoben werden.

VORHALLE IM HAUSE DES POLYTECHNISCHEN VEREINS (SAMPO) IN HELSINGFORS. ARCHITEKTEN: LINDAHL UND THOMÉ

EINE NEUE KOPIE DES MYRONISCHEN DISKOBOLEN IN ROM

VON WALTHER AMELUNG IN ROM

KAUM ein Kunstwerk der Welt — man mag alle Zeiten durchdenken — hat so andauernd die erstaunte Bewunderung wachgerufen, wie der Diskoswerfer des Myron, eine Statue, in der der Künstler mit ungeheurem Wagemut einen Höhepunkt äußerster Spannung und Bewegung am jugendlich männlichen Körper dargestellt hat, den Augenblick, in dem, wie vor einer Explosion, alle Kräfte sich zur letzten höchsten Leistung zusammenfassen und spannen, in dem der ganze Körper in äußerster Bewegung nur zwischen zwei festen Punkten im Gleichgewicht gehalten wird, zwischen dem fest in den Boden gekrallten rechten Fuße und der mit dem schweren eisernen Diskos mächtig nach rückwärts geschwungenen rechten Hand. Der Körper beugt sich wie ein gespannter Bogen; im nächsten Augenblick prallt er gestreckt empor und, wie vom Bogen der Pfeil, saust der Diskos aus der vorgeschwungenen Rechten zum Ziele. Der linke Arm hängt nur lose gespannt abwärts und der linke Fuß schleift mit umgeknickten Zehen auf dem Boden. Der Kopf (s. die 3 Abbildungen) ist der Gewalt des Schwunges gefolgt und blickt rückwärts. Nie im Leben konnte Myron diesen flüchtigsten Augenblick am lebenden Modell festhalten und studieren. *Ein* glücklicher Blick nur konnte ihm blitzartig offenbaren, welch eine Fülle von Möglichkeiten gerade dieser Moment barg, von dem Reichtum der wunderbaren Kräfte, die in einem athletisch vollkommen ausgebildeten Körper walten, das lebendigste Bild zu geben. Aufbauen mußte er seine Figur ganz aus der Erinnerung, komponieren mußte er sie aus der Idee dieser Aktion, deren einfachste eindrucksvollste Formel er suchen mußte und fand. Dabei verstand es sich für ihn, den älteren Zeitgenossen des Phidias, von selbst, daß er die Figur reliefartig ausbreitete, so daß sie in der Ansicht, die als die einzige Hauptansicht gelten sollte, dem Beschauer sofort all ihre Motive, alle Umrisse in voller Klarheit und Schönheit entfaltet. Dazu kam das unerhörte technische Wagnis — das Original war aus Bronze — eine derartig reich bewegte, nach beiden Seiten weit ausragende Figur fast nur auf einen Fuß zu stellen. Aber was wäre all das, so erstaunlich es in jener Zeit des Ringens und Werdens sein mag, wenn nicht die Linien und Formen dieses Diskobolen eine so grandiose, ernste, reiche Sprache redeten, eine Sprache, der es nicht an Härten und Gewaltsamkeiten fehlt, die sich aber in dem Kopf und seinem stillen Ausdruck zu einer bestrickenden Schönheit und Feinheit, zu einer Lebensfülle steigert, die von tief-innerem Feuer genährt wird. Das ist Bachsche Musik!

Aber wo ist das Werk, von dem ich spreche, als stände es vor mir? Feuer hat es geschmolzen. Nur Marmorkopien der römischen Zeit sind uns erhalten, und langer Arbeit bedurfte es, ehe es gelingen wollte, aus diesen ein annähernd getreues Bild der einzigen Schöpfung zu gewinnen. Zwar gab es lange eine gut erhaltene Wiederholung der ganzen Figur — sie

ist immer noch die einzige, an der der Kopf erhalten ist — aber ihr Besitzer, der römische Fürst Lancelotti, hält seinen Schatz mit kindischer Eifersucht, der es nicht ganz an Berechnung fehlt, vor allen Blicken verschlossen. Zwei schlechte Photographien aus alter Zeit gaben die einzige Anschauung von ihr; da stellte sich vor einigen Jahren heraus, der Kopf, der wertvollste Teil, sei doch einmal vor Zeiten abgegossen worden; ein Abguß, von dem seither weitere Exemplare abgeformt wurden, fand sich im Louvre. Nun konnte man daran gehen, den Abguß einer der sonstigen Wiederholungen mit diesem Kopfe zu ergänzen. Furtwängler ließ diesen Versuch in München mit dem Abguß der vatikanischen Kopie unternehmen, und das Resultat war zwar noch nicht durchaus befriedigend, wirkte aber doch wie eine Offenbarung, besonders als man einen dieser Abgüsse, nachdem der Stamm, die für den Marmor notwendige Stütze, entfernt war, bronzieren ließ, um auch dadurch dem Originale näher zu kommen. Die Figur schien sich vom Boden zu lösen, und dieser Eindruck schwebender Leichtigkeit wurde noch gehoben durch die verschmälernde dunkle Farbe und das Spiegeln der Flächen und Kanten. Aber man hatte den linken Arm, der an keiner der öffentlich ausgestellten Kopien erhalten ist, nach den Photographien des Discobolo Lancelotti und nach einer Statuette, von der nur Abgüsse bekannt sind und von der noch nicht einmal feststeht, ob sie antik ist, ergänzen müssen. Dazu ist die Wiederholung im Vatikan erbärmlich flau, durchweg überarbeitet und im ganzen etwas kleiner, als die im Pal. Lancelotti; Gründe genug, um zu erklären, warum diese Zusammensetzung, so verdienstlich sie im Augenblick war, auf die Dauer nicht befriedigen konnte.

Da wurden im April des verflossenen Jahres am Ufer des tyrrhenischen Meeres und im Gebiet des alten Laurentium Reste einer römischen Villenanlage gefunden und in ihnen Fragmente einer neuen Wiederholung des Diskobolen (Abb. 1). Die Anlage ist auch an sich interessant: das Wohngebäude lag nicht weit vom Meeresstrande, zu dem drei Marmortreppen abwärts führten. An der einen, der Südseite des Gebäudes, dehnte sich ein ummauerter Garten aus, offen gegen das Meer. Auch zu diesem führte eine breite Marmortreppe nieder, und nicht weit vor ihr fand sich im Garten das Postament der Statue, die so aufgestellt war, daß sie ihre Hauptseite dem Meere zuwendete; beachtenswert ist, daß die Basis nur etwa einen halben Meter hoch ist, die Figur also für unsere Begriffe sehr niedrig stand. Wir können diese Beobachtung öfter machen; Griechen und Römer liebten es in den besten Zeiten, den Statuen fast Auge in Auge gegenüberzustehen; sie blieben dadurch in intimerer Beziehung mit dem Bildwerk und dessen obere Teile verschoben sich nicht zu stark. Jedenfalls sollten wir bei der Aufstellung antiker Statuen diesem Geschmacke Rechnung tragen.

Die Ausgrabung hatte in der Nähe eines königlichen Jagdschlosses, Castel Porziano, stattgefunden auf Befehl des Königs, der die Fragmente des Diskobolen dem römischen Museo nazionale delle Terme überweisen ließ; alsbald machte sich der heutige Direktor dieses schönsten Museums der Welt, Giulio Emanuele Rizzo, mit seltener Energie an die Arbeit, deren Ergebnis dem Leser auf unserer Tafel vor Augen steht. Die eine dieser Abbildungen gibt die neue Wiederholung, soweit sie sich aus ihren Fragmenten zusammensetzen ließ. Ein Blick zeigt jedem die hohe Vollendung der Ausführung, und näheres Studium lehrt bald, wie wenig hier von der herben Größe der originalen Formengebung verloren ist. Dadurch überragt die neue Kopie alle anderen weit. Dann kommt hinzu, daß hier vom linken Arm nur einige Finger fehlen, deren Lage sich aber auch mit Hilfe der Stützen bestimmen läßt; und vollständig sind die Schamteile erhalten, die denn auch in dem staatlichen Museum nicht Gefahr laufen, von einem barbarischen Feigenblatt überdeckt zu werden; wie in allem liegt auch hier in dem breiten Halbmond der streng stilisierten Haare monumentale Größe, und wie in allem, ist auch hier lebendigstes Gefühl in der Art, wie das Glied von der heftigen Bewegung emporgeworfen wird. Die Bewegung des Kopfes läßt sich nach dem erhaltenen Halsansatze mit Sicherheit erschließen, ebenso die Haltung des rechten Armes aus dem Schulteransatz. Von den Füßen ist nur der linke große Zehen gefunden worden. Noch sei erwähnt, daß sich aus bestimmten Anzeichen eine Ergänzung der Statue in antiker Zeit erkennen läßt; von ihr stammt die Plinthe mit dem Unterteil des Stammes, der übrigens hier so diskret wie möglich hinter die Beine gerückt ist.

Wäre dieses wundervolle Fragment vor hundert Jahren zutage gekommen, man hätte es einem Bildhauer zur Ergänzung überantwortet; ja, noch vor weniger als einem halben Jahrhundert wäre im Vater-

ABB. 1. FRAGMENT EINER ANTIKEN MARMORKOPIE DES MYRONISCHEN DISKOBOLEN

ABB. 2. DER DISKOBOLOS DES MYRON
ERGÄNZTER GIPSABGUSS

lande der Kunst eine derartige Barbarei nicht unmöglich gewesen. Inzwischen hat sich durch den Vorgang eines Mannes, der sich dadurch den Dank aller kommenden Geschlechter verdient hat, des Professor Treu in Dresden, ein anderes Prinzip Bahn gebrochen: fort mit allen willkürlichen Ergänzungen! Wo besser erhaltene Wiederholungen sich finden, suche man mit Abgüssen der ergänzenden Teile das Fehlende zu ersetzen! Darnach hat denn erfreulicherweise auch Rizzo gehandelt, bisher ein einsamer Stern am nächtlichen Himmel italienischer Museumsverwaltung. Und gewiß wird man ihm auch darin Recht geben, daß er den Marmor ganz unberührt ließ, aber einen Abguß der neuen Wiederholung benutzte, um das ganze Werk vollständig wiederherzustellen. Auf den Hals fügte sich der Kopf nun ohne Schwierigkeit, da die neue Kopie in ihren Maßen mit der im Pal. Lancelotti durchaus übereinstimmt. Zur Ergänzung des rechten Armes benutzte Rizzo den Abguß eines vorzüglichen Fragmentes in der Casa Buonarotti in Florenz — die Übereinstimmung in der Güte der Arbeit zwischen diesem Arm und dem neuen Funde ist so groß, daß sogar der Gedanke auftauchen konnte, der Arm stamme von der Figur und sei an derselben Stelle vor Jahrhunderten gefunden worden —; die Füße endlich lieferte die Wiederholung der Figur im British Museum. So steht nun das ganze Werk in gesicherter Rekonstruktion vor uns (Abb. 2), wesentlich besser, schöner, überzeugender als vorher in München. Ein großer Schritt vorwärts ist getan, und Dank sei dem Manne gesagt, der zum erstenmal auf italienischem Boden und gegen den Widerstand der rückständigen Elemente eine derartige Arbeit geleistet hat. Marmor und Abguß stehen jetzt, wie in unseren Abbildungen, in einem neu eröffneten Zimmer des Thermenmuseums nebeneinander[1]).

Wer einen Schatz besitzt, soll sich nicht damit genügen lassen, ihn zu erhalten; nur was Frucht bringt, lebt. Eine gelungene Leistung aber birgt in sich die Verpflichtung zu weiteren, höheren Taten. Möge dieser neue Gewinn des römischen Museums den Beginn eines neuen Lebens in allen italienischen Antikengalerien bedeuten!

---

1) Beide sind inzwischen von Rizzo in dem neu erschienenen »Bollettino d'Arte« del Ministero della P. Istruzione Anno I Num. I mit drei Tafeln publiziert worden. Vgl. auch Lanciani in den Monumenti antichi della R. Accademia dei Lincei 1906 S. 241 ff., wo besonders ausführlicher über die antike Villenanlage berichtet wird.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

ORIGINALRADIERUNG VON ERNST GABLER IN STUTTGART

CONSTANTIN GUYS

ZEICHNUNG IN DER SAMMLUNG DER KGL. NATIONALGALERIE IN BERLIN

CONSTANTIN GUYS

Von Karl Eugen Schmidt

Die Geschichte dieses Zeichners gehört mit zu den seltsamsten Dingen unserer Zeit. Kein Romandichter könnte sich ein Künstlerleben fremdartiger ausdenken, und wenn Guys die Idee gehabt hätte, seine Lebenserinnerungen niederzuschreiben, hätten wir ein modernes Seitenstück zum Gil Blas, zum Simplicius Simplicissimus und zum Lazarillo de Tormes erhalten. Als er im Jahre 1892 in der Maison Dubois starb, in jenem Krankenhause, welches seit einem halben Jahrhundert die letzte irdische Herberge der in der Bohême hängengebliebenen Pariser Künstler und Dichter ist, erfuhr man mit Staunen, daß Guys so lange noch gelebt hatte — soweit man wußte, daß er überhaupt je gelebt hatte. Dies nicht zu wissen, bedurfte keiner Entschuldigung, denn Constantin Guys hat von den vielen, vielen tausend Blättern, die er geschaffen, niemals eins mit seinem Namen unterzeichnet. Und daß die Wenigen, die ihn kannten, ihn für längst gestorben hielten, war ebenfalls nicht überraschend, denn seit mehr als zwanzig Jahren hatte Guys kein Lebenszeichen mehr gegeben, war keines seiner Blätter mehr in einer illustrierten Zeitung oder bei einem Kunsthändler gesehen worden.

Guys stand bei seinem Tode im neunzigsten Lebensjahre. Geboren am 3. Dezember 1802 in Vlissingen, das damals französisch war, entlief er mit fünfzehn Jahren der Schule und dem Hause und durchzog die von Abenteuern und Wundern angefüllte Welt. Mit dem englischen Dichter Byron kam er nach Griechenland, um die vermeintlichen Nachkommen von Phidias, Perikles und Aristides aus der türkischen Knechtschaft zu erretten. Nach seiner Rückkehr von diesem Kreuzzuge ließ er sich anwerben und wurde französischer Dragoner, als welcher er es bis zum Wachtmeister brachte. Viel später erst, als Vierziger, versuchte er sich zum erstenmal als Zeichner, aber es ging ihm nicht so gut wie dem Maler Raffaëlli, der in einer Schilderung seiner Anfänge berichtet, daß er gleich im ersten Anlaufe, ohne jemals die geringste Anleitung erhalten oder auch nur eigene Versuche gemacht zu haben, ein Bild malte, das von der Jury des Salons aufgenommen wurde.

Von den ersten Versuchen des Wachtmeisters a. D. sagt Charles Baudelaire in seinen unter dem Gesamttitel L'Art romantique herausgegebenen Aufsätzen über die Kunst seiner Zeit: »Um die Wahrheit zu sagen, zeichnete er wie ein Barbar, wie ein Kind, das sich über die Ungeschicklichkeit seiner Finger und über den Ungehorsam seines Werkzeugs ärgert. Ich habe eine große Anzahl dieser primitiven Kritzeleien gesehen, und ich gestehe, daß die meisten Leute, welche sich auf Kunst verstehen oder die sich für Kenner halten, ohne Schande das in diesen dunkeln Versuchen versteckte Genie hätten verkennen können.«

Guys selbst teilte dieses Urteil Baudelaires, und wenn ihm später eines seiner frühern Blätter in die Hände fiel, pflegte er in ein komisches Gemisch von Scham und Zorn zu geraten und die mißratene Frühgeburt zu vernichten.

Ohne also jemals den geringsten Unterricht oder die leiseste Anleitung erhalten zu haben, wurde Guys Zeichner, weil er eben dem inneren Drange nicht widerstehen konnte. Dazu war er geboren; und wie er als Vierziger die schweren Soldatenfäuste zum Gehorsam unter seine künstlerischen Absichten zwang, so wäre es ihm — um paradox zu reden — auch ohne Hände gelungen, das Ziel zu erreichen, dem seine Natur ihn entgegendrängte. So wie in unseren Tagen ein anderer großer Zeichner, der mit Guys eine gewisse Ähnlichkeit hat, Daniel Vierge, nach der Lähmung seines rechten Armes die Linke genau zum

ZEICHNUNGEN VON CONSTANTIN GUYS

ZEICHNUNGEN VON CONSTANTIN GUYS

gar nicht denkbar, und man kann nicht begreifen, wie der Mann mit solchen Mitteln solche Ziele erreichen konnte.

Das ist ja gerade das Wunderbare in jedem wirklichen Kunstwerke, daß wir vor ihm stehen als vor einem Unverständlichen, Unfaßbaren, Übermenschlichen. Wenn ein Bild so verständlich ist, daß man die Art seines Entstehens restlos erklären kann, dann handelt es sich sicher um ein Bäckerdutzendstück, wie es jeder mittelmäßige Kunstgeselle zusammenzimmern kann. Die Technik eines Künstlers läßt sich wohl erklären, und sie wirft gewöhnlich schätzbares Licht auf die Geheimnisse seiner Schaffensart, für das übrige aber ist immer nur die ganz individuelle Geistes- und Gemütsrichtung des Künstlers verantwortlich, die sich nicht nachahmen und auch nicht sezieren läßt.

Die von Constantin Guys angewandte Technik unterscheidet sich so sehr von der in den Kunstschulen gelehrten, daß sie wohl ein näheres Eingehen verdient. Wie schon gesagt, hatte Guys nicht nur keinen Kunstunterricht empfangen, sondern er hatte sich obendrein der Kunst erst in einem Alter zugewandt, wo andere Leute schon anfangen, an ein beschauliches Rentnerleben zu denken. Er mußte sich also seine Technik selbst erfinden, und zwar in den Jahren, wo die Hand vom überlegenden Verstande geleitet wird. Sehen wir nun, was Guys unter diesen Verhältnissen fand, und auf welche Art er seine Blätter schuf. Baudelaire gibt uns den gewünschten Aufschluß.

Abgesehen von den Zeichnungen, die er als Kriegsberichterstatter anfertigte und wobei er das unmittelbar Geschaute direkt zu Papier bringen mußte, hat Guys niemals direkt vor dem Modell gearbeitet. Nachdem er den ganzen Tag herumgebummelt war, und alle möglichen Menschen und Dinge angeschaut hatte, setzte er sich in der Nacht an den Zeichentisch und warf in wenigen Stunden zehn, zwanzig, dreißig und mehr der beobachteten Szenen auf das Papier. Sein Atelier war mit riesenhohen Stößen von Zeichnungen angefüllt, die er nach dem Grade ihrer Vollendung zusammenpackte. Er begann seine Arbeit mit dem leisen Aufzeichnen der Umrisse. Dies geschah mit schwachen Bleistiftstrichen, die weiter keinen Zweck hatten, als den Dingen ihren Platz im Raum zu geben. Dann bearbeitete er das Blatt mit Deckfarbe und hob so die Massen von Licht und Schatten heraus. War er damit fertig, so vollendete er das Blatt durch kräftiges Nachziehen der Konturen mit Tusche. Sehr oft begnügte er sich beim erstenmal mit der Angabe der Umrisse. Bei irgend einer späteren Gelegenheit nahm er dann seine Blätter wieder vor und brachte sie der Vollendung um einen oder mehrere Grade näher. Bei dieser Technik blieb das Ensemble vom ersten bis zum letzten Augenblick die Hauptsache, das einzige Ziel des Künstlers. Die Nuancierung, die Valeurs, die Stufenleiter der Lichter und Schatten blieben sich vom ersten bis zum letzten Augenblicke gleich, das Blatt war eigentlich immer fertig, denn die Gesamttonalität, der Lichtfleck, die Melodie von Hell und Dunkel war immer da. Aber so oft der Künstler sein Blatt wieder zur Hand nahm, wurde diese Melodie stärker und eindringlicher, und wenn er die letzten schwarzen Tuschstriche aufsetzte, erscholl die Musik zwar nicht harmonischer, aber mächtiger, überzeugender, gewaltiger als vorher.

Diese Technik, die wie alles Arbeiten nach dem Gedächtnis jede überflüssige und nebensächliche Einzelheit ausscheidet und vom Anfang bis zum Ende auf das Ganze losgeht, erklärt uns vieles von der verblüffenden und nachhaltigen Wirkung dieser Blätter. Der große Rest, der noch bleibt, der dämonische, tragische, phantastische Zug, den wir bei Goya und Toulouse de Lautrec wiederfinden, und der in seinem Wesen etwas mit den seltsamen Phantasien Edgar Allen Poes gemein hat, dieses Gemisch von Mitleid und Verachtung für die Menschen, von menschlicher Schwäche und göttlicher Schaffensfreude, von vernichtender Selbsterkenntnis und künstlerischer Begeisterung, dieses Zusammentreffen von höchsten und tiefsten Neigungen des Geistes und des Herzens — wie könnte man versuchen, das zu schildern? Das wahre Kunstwerk spricht für sich, und es kann keinen Dolmetscher geben, der seine Botschaft restlos verkünden könnte. Man muß zu Guys selber gehen, um zu verstehen, wie ein handgroßes Blättchen, worauf man weiter nichts als eine Kutsche und zwei Pferde erblickt, die vollständige geistige und sittliche Synthese einer ganzen Zeit enthalten und aussprechen kann.

Die Brüder Goncourt entwerfen nach ihrem ersten Zusammentreffen mit Guys im Jahre 1858 in ihrem Tagebuche ein Bild von seiner Persönlichkeit, das in manchen Punkten auch auf seine Arbeiten paßt: »Aus dem Munde dieses Teufelskerls springen soziale Schattenrisse, Bemerkungen über den französischen und den englischen Nationalcharakter, alles neu und noch nicht in den Büchern verschimmelt, Satiren, die nur zwei Minuten lang sind, Pamphlete in einem einzigen Worte, eine vergleichende Philosophie des Nationalcharakters der Völker.«

Abgesehen von den vereinzelten Stimmen, die Guys vor fünfzig Jahren feierten, ohne ihn jemals so bekannt und geschätzt machen zu können wie Daumier, Gavarni und zehn oder zwanzig andere zeitgenössische Zeichner, die es nicht verdienten, in einem Atem mit diesen Dreien genannt zu werden, hat Guys eigentlich niemals viel Beachtung von seiten des größeren kunstliebenden Publikums gefunden. Erst zehn Jahre nach seinem Tode wurde man wieder aufmerksam auf ihn, und jetzt werden die einst achtlos verschleuderten Blätter aus ihren Schlupfwinkeln hervorgezogen, um in die Mappen der Sammler zu wandern, wo sie neben den Blättern Daumiers und Gavarnis die Kunst und das Leben des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts wiederspiegeln.

ZEICHNUNGEN VON CONSTANTIN GUYS

ZEICNUNG VON CONSTANTIN GUYS

ZEICHNUNGEN VON CONSTANTIN GUYS

DIE BEWEINUNG MIT DEM STIFTER

VON OTTO SEECK

VOR einigen Jahren bemerkte ich unter den Neuankäufen der Berliner Galerie ein Bild der altniederländischen Schule, aus dem mir trotz seines geringen Umfanges alsbald jener eigentümliche Hauch künstlerischer Größe entgegenwehte, wie er nur den Werken der allerersten Meister eigen ist. Im Einzelnen fand ich darin manche wohlbekannten Züge wieder, im Ganzen erschien es mir fremd und rätselhaft, und wie ich später hörte, war es den Leitern der Museen ebenso gegangen. Der eine hatte darin anfangs die Hand des Roger van der Weyden erkennen wollen, ein anderer auf den Meister von Flemalle geraten; doch bald war man dahin einig geworden, daß der Maler des Bildes zwar mit beiden nahe Verwandtschaft zeige, zugleich aber auch eine kräftige Eigenart, die ihn ebenso sehr von dem einen wie von dem anderen unterscheide. Manches, wie die eckige Bewegung der Gestalten, die schematischen Hände und die etwas stilisierten Pflänzchen des Vordergrundes, wies auf die Frühzeit des 15. Jahrhunderts hin; anderes, namentlich Himmel und Landschaft, zeigte schon eine merkwürdig hohe Entwickelung, die selbst am letzten Ende desselben nicht ihresgleichen fand. Wahrscheinlich wollte man diese widersprechenden Momente einigermaßen versöhnen, indem man das Bild gerade in die Mitte des Jahrhunderts setzte. Demgemäß trägt es im Kataloge die Bezeichnung: »Niederländischer Meister um 1450«; doch wie wir sehen werden, ist es dadurch viel zu spät datiert.

Wenden wir uns zunächst der Einzelbetrachtung zu, so fällt vor allem die Komposition ins Auge. In der Verteilung der Massen verrät sie ein Raumempfinden, wie es selbst bei den Italienern dieser Zeit nicht gewöhnlich, bei den Niederländern beispiellos ist. Wenn es auch, wie alles echt Künstlerische, in erster Linie instinktiv gewesen sein wird, hat es doch seinen Ausdruck nur durch planmäßige, höchst bewußte Anordnung finden können.

Die Aufgabe, der Beweinung Christi das Stifterbildnis hinzuzufügen, hätten die meisten so gelöst, daß sie die heilige Geschichte in den Mittelpunkt setzten und das Porträt bescheiden auf eine der beiden Seiten rückten. Doch die Asymmetrie, die auf solche Weise notwendig entstehen mußte, hätte das Kompositionsgefühl unseres Meisters beleidigt. Er wählte den kühnen Ausweg, Handlung und Bildnis, Heiliges und Profanes als gleichberechtigte Gegenstücke auf die beiden Seiten der Bildfläche symmetrisch zu verteilen. Doch *volle* Gleichberechtigung durften sie nicht in Anspruch nehmen; trotz der Symmetrie, die der Künstler forderte, mußte dem eigentlichen Gegenstande des Bildes, zu dem der Stifter doch nur Zusatz war, auch räumlich ein Vorrang gewährt werden. Dies ist erreicht, indem die rundliche gewellte Linie, die Haupt und Schulter der Gottesmutter bilden, durch den Kreuzeshügel fortgesetzt und bis in die rechte Ecke der Bildfläche herabgeführt wird. Da der Stifter hinter diesem Hügel kniet, gewinnt so das Heilige eine klare Umrahmung, die es scharf von dem Profanen scheidet, und kann sich zugleich ununterbrochen über den ganzen unteren Teil des Gemäldes ausdehnen. Doch was in die Hälfte, welche dem Bildnis eingeräumt ist, hinüberragt, sind nur Gewänder und die starr ausgestreckten Extremitäten des Leichnams; die Köpfe und die bewegten Hände, in denen sich das Wesentliche des Vorgangs ausprägt, sind alle auf die linke Seite hinübergedrängt, so daß der Eindruck der Symmetrie denn doch erhalten bleibt. Freilich stand ihr entgegen, daß *eine* Gestalt zu dreien als Gegengewicht dienen sollte; doch auch diese Schwierigkeit hat der Künstler glänzend gelöst.

Da der Stifter sich *hinter* dem Hügel befindet, *vor* dem die Szene sich abspielt, müßte er kleiner erscheinen, als die Personen der Handlung; doch unser Bild gehört noch einer Zeit an, die sich um die Gesetze perspektivischer Verjüngung nicht kümmerte. Der Maßstab des Bildnisses ist daher sogar noch um eine Kleinigkeit größer als bei den heiligen Gestalten; auch ist sein Kopf etwas höher gestellt und tritt schon dadurch kräftiger hervor. Und während sie dicht aneinander geschmiegt und seitlich noch etwas in den Rahmen hineingedrängt sind, ist er auf beiden Seiten von freiem Luftraum umgeben. Auch daß die Füße Christi nicht ganz den rechten Bildrand erreichen, wirkt dahin, daß die Gestalt des Stifters sich breiter zu entfalten scheint, und die schräge Linie des Leichnams drückt für das Auge die Gruppe kräftig nach der linken Seite hin. Diese Linie wird dann am Himmel durch den untersten Wolkenzug noch einmal wiederholt, und um sie hier dem Auge deutlicher zu machen, geben unter ihr zwei feine Strati die Horizontale an. Doch darüber schneidet das schräggestellte Querholz des Kreuzes mit seinem dunkeln Braun kräftig in den blauen Himmel hinein und zieht den Blick in entgegengesetzter Richtung nach der Seite des Stifters hinüber. Für diese fällt auch der Kreuzesstamm, der nicht nach der üblichen Tradition in die Mitte gestellt ist, mit seiner ganzen dunklen Schwere in die Wagschale und bildet so das wichtigste Mittel, um zwischen den beiden Bildhälften trotz der Verschiedenheit ihrer Figurenzahl ein wohlabgewogenes Gleichgewicht herzustellen.

Ein ausgesprochener Kolorist, wie die Brüder van Eyck, ist unser Meister nicht. Seine Farbe wirkt nicht unharmonisch, aber doch ein wenig hart. Auch ist sie ihm nicht Selbstzweck, sondern muß vor allem

ROBERT CAMPIN. DIE BEWEINUNG MIT DEM STIFTER. BERLIN

ROGER VAN DER WEYDEN. BEWEINUNG. LONDON, EARL OF POWIS

ROGER VAN DER WEYDEN. BEWEINUNG. BRÜSSEL

der Komposition dienen. Um auch in dieser Beziehung die Symmetrie zu betonen, sind die kräftigsten Akzente auf die Gestalten des Stifters und des Johannes verteilt, weil sie sich auf den beiden Bildseiten ungefähr entsprechen. Der Schultradition gemäß, welche die altniederländische Kunst schon seit Hubert van Eyck beherrschte, ist der Himmel in seinem untersten Teile weiß, um dann erst ganz allmählich in ein immer tiefer werdendes Blau überzugehen; das weiße Kopftuch der Maria hebt sich daher nur durch die Goldstrahlen, die es umgeben, bescheiden von ihm ab, während die Köpfe jener beiden mit ihrem dunklen Umriß in scharfem Kontrast zu dem hellen Grunde stehen. Rot und Blau waren nach alter Überlieferung die Farben der Gottesmutter. Doch ist das Blau auf das Untergewand beschränkt, von dem nur ein kleines Stück des Ärmels sichtbar wird, und auch hier beinahe zu Schwarz vertieft, so daß es kaum noch farbig wirkt. Und das Rot ist zu einem hellen Rosa geworden, das durch eine starke Beimischung von Gelb sich der Fleischfarbe annähert. Dadurch schließt es sich dem bräunlichen Leichnam und der Sandfarbe des Hügels im Tone so an, daß jeder Kontrast vermieden wird und der mittlere Teil des Bildes in der Farbe beinahe neutral erscheint. Bei Johannes dagegen steht das helle leuchtende Braun des Mantels in scharfem Gegensatze zu dem Blau des Untergewandes, bei dem Stifter das kräftige Rosa des Kittels zu dem Schwarz des Kragens. So fallen sie dem Beschauer am meisten ins Auge als die beiden Säulen der Komposition.

Ganz eigentümlich ist die Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes. Während sonst die Maler dieser Zeit den Horizont fast immer so hoch hinaufziehen, daß er die Gestalten weit überragt, ist er hier ganz niedrig. Links ist die Landschaft durch die Gruppe beinahe vollständig verdeckt, so daß hier das Auge durch keinerlei gleichgültiges Beiwerk von dem Ernste des heiligen Vorganges abgezogen wird; nur rechts neben dem Stifter breitet sie sich freier aus, um diese ärmere Seite des Gemäldes etwas zu bereichern. Der Himmel nimmt mehr als die Hälfte der Bildfläche ein, ein Verhältnis, das sich meines Wissens bei keinem anderen Niederländer des 15. Jahrhunderts wiederholt; doch er verdient diesen breiten Raum durch seine außerordentliche Schönheit. Bis über die Köpfe hinaus bleibt er leer, um hier das Auge nicht zu verwirren und abzulenken; doch höher hinauf bedecken ihn Wolken von so mächtigem Zuge der Bewegung, so phantasievoller und zugleich naturwahrer Gestalt, wie sie bis auf Ruisdael herab nicht wieder gemalt worden sind. Selbst der Genter Altar steht in dieser Beziehung weit hinter unserem Bildchen zurück. Der große Himmel läßt für die Landschaft im engeren Sinne nur ein kleines Fleckchen übrig; doch genügt es dem Künstler, sie in drei Gründe zu gliedern. Offenbar ist ihm dies eine so gewohnte Übung, daß er auch dort nicht auf sie verzichten mag, wo der beschränkte Raum ihre Anwendung kaum noch gestattet. Der Vordergrund wirkt etwas unnatürlich; denn der Kreuzeshügel, der ihn abschließt, entbehrt der raumfüllenden Körperlichkeit, weniger an sich, als weil der Stifter, der hinter ihm kniet, nicht perspektivisch zurücktritt. Der Mittelgrund besteht nur aus ein paar buschbedeckten Höhen, die einzig dem Zwecke dienen, die blauen Berge und Türme des Hintergrundes wirkungsvoll in die Ferne zu schieben. Auch diese Landschaft stände in ihrer Zeit einzig da, wenn nicht der Meister von Flemalle sie in seiner Kreuzigung nachgeahmt hätte. Sonst bemühen sich die Niederländer schon seit Hubert van Eyck, so viel interessante Einzelheiten in ihren Hintergründen anzuhäufen, wie nur irgend darin Platz finden. Im geschlossenen Raum erscheinen Baldachine und Teppiche, Spiegel, blanke Leuchter, Möbel und hübsche Kleinigkeiten jeder Art, alle mit liebevoller Sorgfalt ausgeführt, in der Landschaft Wälder, Felsen und Gebirgszüge, Flußläufe und Seen, Burgen und Städte, belebt von zahlreichen kleinen Figürchen. Hier nur ein schlichtes Hügelland, an dem die blaue Ferne mit ihren in Luft verschwimmenden Umrissen und der mächtige Himmel darüber die Hauptsachen sind, keine auffälligen Einzelheiten, nichts von menschlicher Staffage! Unserem Meister ist die Erkenntnis schon aufgegangen, daß ein gar zu reicher Hintergrund die Handlung drückt, nicht hebt. Auch darin zeigt er sich als großen Komponisten, daß er durch diese Bescheidenheit in den Nebendingen das Figürliche zu um so mächtigerer Geltung bringt. Nach seiner Absicht soll die Landschaft dem Ganzen nur Stimmung geben, nicht an und für sich etwas bedeuten. Dem flüchtigen Blicke verschwindet sie fast; doch wer sich in ihre grandiose Einfachheit zu vertiefen weiß, der empfindet hier eine Vorahnung dessen, was erst zwei Jahrhunderte später die holländische Kunst in ihrer höchsten Blüte erstrebt und erreicht hat.

Der nackte Körper, der die ganze Komposition beherrscht, ist häßlich, aber durchaus naturwahr. Der Knochenbau, die Muskeln, selbst die Falten der Haut sind mit solcher Treue wiedergegeben, daß man annehmen muß, der Künstler habe eine magere, halbverweste Leiche als Modell benutzt. Denn daß seine anatomische Kenntnis sehr gering war, zeigen die Gewandfiguren, bei denen namentlich die Arme noch recht mangelhaft gebildet sind. Auch der nackte Fuß des Johannes und die Hände lassen zu wünschen übrig. Außer bei dem Leichnam, wo auch sie nach der Natur gezeichnet sind, wiederholen sie überall denselben knochigen, langfingerigen Typus; selbst bei dem Stifter sind sie nicht charakteristisch. Desto bedeutender ist sein Kopf; an Feinheit der Einzelbeobachtung wie an Größe der Gesamtauffassung steht er kaum hinter den Bildnissen der van Eycks zurück. Auch der starre Schmerz der Maria, das weiche Mitleid des Johannes sind in ihren Gesichtern meisterlich zum Ausdruck gebracht und stehen im wirksamsten Gegensatze zu der schaurigen Unbeweglichkeit in den Zügen der Leiche mit ihren gebrochenen Augen und dem halboffenen Munde.

Damit sind wir von dem rein Formalen schon zu dem geistigen Inhalt gelangt, der in diesem Bilde

gar nicht hoch genug einzuschätzen ist. Maria ist am Fuße des Kreuzes auf ein Knie gesunken und stützt den Leichnam ihres Sohnes an das andere: wie einst das Kind in ihrem Schoße geruht hat, so jetzt der Mann nach der schmerzlichen Erfüllung seines Erlösungswerkes. Mit dem linken Arm hält sie ihn umfaßt; mit der Rechten hat sie sein starres Haupt gehoben, um ihre Wange noch einmal liebkosend an die seine zu drücken. In dieser Stellung scheint sie schon lange verweilt zu haben; denn Johannes, der jetzt nach der Bestimmung des Entschlafenen an seiner Statt ihr Sohn geworden ist, erhebt sich eben von den Knien und sucht ihren Kopf mit sanftem, mitleidigen Drucke von dem des Toten zu lösen, während er zugleich dessen herabgleitenden Körper unterstützt. Und inmitten dieser bewegten Gruppe der starre Leichnam mit seinen eingedrückten Knien und schlotterigen Armen, denen nur durch den Schmerz der Seinen eine grause Bewegung zurückgegeben ist. Denn unheimlich gespensterhaft pendeln sie und biegen sich. So ist mit schneidender Kraft, die auch vor dem Häßlichen als Mittel des Ausdrucks nicht zurückschreckt, der herbe Empfindungsgehalt dieser Szene dem Beschauer nahe gebracht; und welchen mächtigen Eindruck das Gemälde auf die Zeitgenossen gemacht hat, das ergibt sich aus den zahlreichen Nachbildungen, deren es Meister wie Roger van der Weyden, Hans Memling, Gerhard David, Quentin Matsys gewürdigt haben, von zahllosen Geringeren ganz zu geschweigen. Von fast getreuer Kopie schreiten sie fort zu immer freierer Umgestaltung, die zuletzt das Original kaum noch wiedererkennen läßt; doch das Hauptmotiv wird beibehalten bis tief ins 16. Jahrhundert hinein.

Die Annahme, daß unser Gemälde für alle jene Wiederholungen unmittelbar oder mittelbar das Vorbild gewesen ist, wird zwar nicht von allen geteilt, scheint mir aber schon durch die Analyse, die wir von seinem Inhalt gegeben haben, mit Sicherheit bewiesen. Denn durch die Stifterfigur ist die Gestaltung der Gruppe bedingt, durch diese die Landschaft in ihrer hoheitsvollen Schlichtheit; keine Einzelheit, selbst die Stellung des Kreuzes nicht, dürfte für die Gesamtwirkung des Bildes anders sein, als sie ist. Wo alles so absichtsvoll und doch zugleich so ungezwungen zueinander paßt, jeder Teil mit Rücksicht auf die übrigen gedacht ist, da muß das Ganze aus einheitlichem Plan hervorgegangen sein; Entlehnungen sind höchstens in unbedeutenden Kleinigkeiten denkbar. Vor allem sei auf die Stellung des Leichnams hingewiesen. In den italienischen Darstellungen der Pietà pflegt er ganz oder annähernd wagerecht auf den Knieen der Maria zu liegen, von denen seine Extremitäten meist herabhängen. Ebenso erschien er in der Miniatur des Turiner Gebetbuches, welche Graf Durrieu mit Recht dem Hubert van Eyck zugewiesen hat. Es ist dies eben die natürliche Lage, und wer von ihr abweicht, muß besondere Gründe dafür gehabt haben. Diese lassen sich für unsere Beweinung deutlich nachweisen. Denn um zu der Figur des Stifters das symmetrische Gleichgewicht herzustellen, mußte die Gruppe ganz auf die linke Seite hinübergedrängt werden, und dies geschah am augenfälligsten durch die schräge Linie, welche der Leichnam bildet. In unserem Gemälde war sie also für die Komposition notwendig, während sie überall sonst, wo sie sich wiederfindet, überflüssig oder selbst störend ist. Gleichwohl wollen wir uns den Beweis nicht ersparen, daß der älteste bekannte Meister, bei dem unsere Gruppe wiederkehrt, sich zu dem Berliner Gemälde als Nachahmer verhält. Dies ist für uns um so wichtiger, als sich daraus für den Schöpfer desselben eine sichere Datierung ergibt.

Roger van der Weyden hat das Motiv unseres Bildes nicht weniger als dreimal wiederholt, immerfort daran bessernd und umgestaltend. Bei einem Künstler von diesem Range werden wir im allgemeinen berechtigt sein, jede vollkommenere Lösung für die spätere zu halten, um so mehr wenn sich nachweisen läßt, daß die Veränderungen derselben den Zweck haben, ganz bestimmte Fehler der früheren zu korrigieren. Nach diesem Prinzip zeitlich geordnet, befinden sich die betreffenden Bilder: 1. in London beim Earl of Powis, der mir freundlichst gestattet hat, das Bild photographieren zu lassen und zu veröffentlichen, 2. im Brüsseler Museum, 3. im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

1. Das Londoner Gemälde ist ein Breitbild, das unmittelbar über den Köpfen der Gestalten abschneidet, so daß von dem Kreuze nur der unterste Teil sichtbar bleibt. Offenbar wagte der Künstler nicht, in der Darstellung der Wolken mit seinem Vorbilde zu wetteifern, und verkleinerte deshalb den Himmel bis auf das unvermeidlichste Maß. So brauchte er nur ein paar kleine, wenig auffallende Ballenwolken anzubringen, die in ihrer Technik denen des Berliner Bildes sehr ähnlich sind, aber an Schönheit unendlich weit hinter ihnen zurückstehen. Die Landschaft ist auch hier in drei Gründe geteilt, nimmt aber einen größeren Raum ein; doch bleibt der Horizont noch immer so niedrig, daß die Köpfe der stehenden Figuren über ihn hinausragen. Es sind dies links der heilige Hieronymus in Kardinalstracht, zu seinen Füßen ein kniender Stifter, rechts der heilige Dominikus in einem Buche lesend. Zwischen ihnen ist die Hauptgruppe des Berliner Gemäldes wiederholt, aber ohne den Johannes, für den neben den beiden neuhinzugekommenen Heiligen kein Platz mehr übrig blieb. Doch damit verliert der Leichnam, der schon auf dem Original nicht ganz fest zu liegen scheint, eine notwendige Stütze. Roger selbst hat dies empfunden und läßt deshalb den Hieronymus sehr anachronistisch in die Handlung eingreifen; mit der rechten Hand präsentiert er den Stifter, mit der linken stützt er den Kopf des Christus. Doch behält sein Gesicht die feierliche Starrheit, wie sie den Figuren der *sante conversazioni* eigen zu sein pflegt, und verrät nichts von der Teilnahme, die man in dieser schmerzlichen Szene bei einem so tätig Mitwirkenden voraussetzen müßte. Offenbar ist sein Zugreifen weiter nichts als ein Notbehelf, der durch die Beseitigung des Johannes erforderlich wurde.

Zeigt schon diese geschmacklose Umgestaltung

der Komposition, daß Roger sie nicht erfunden, sondern von einem Vorgänger übernommen hat, so tritt dies noch deutlicher in der Stellung des anderen Heiligen hervor. Schon bei Hubert van Eyck war der feine Gedanke aufgetaucht, das profane Stifterbildnis durch einen scharf betonten Trennungsstrich von den göttlichen Personen zu scheiden. Zu diesem Zwecke zieht sich sowohl bei der Madonna des Louvre, als auch bei der Berliner ein Fußbodenstreifen durch die Mitte des Bildes hin, der durch besonders reiche Ornamentation ausgezeichnet und in seiner ganzen Länge ohne jede Unterbrechung sichtbar ist. Die gleiche Scheidung hat unser Anonymus dadurch herbeigeführt, daß die Linie des Kreuzeshügels die göttlichen Gestalten umrahmt und von dem dahinter knienden Stifter trennt. Bei Roger kniet dieser dem Christusleichnam so nah, daß der herabhängende Arm desselben sein Gewand zu berühren scheint, und hinter dem Hügel steht Dominikus, der als Heiliger in die engste Gemeinschaft der göttlichen Personen gehört. Wenn er so von ihnen geschieden wird, so ist dies nichts als gedankenlose Wiederholung eines Motivs, welches das Original in ganz anderem Sinne verwendet hatte.

Bei der Maria stimmt jede Falte, bei dem Leichnam jeder Muskel mit dem Berliner Gemälde überein; doch verrät sich die Kopie in einer etwas matteren Behandlung. Außerdem nimmt das Gesicht der Madonna eine eigentümliche Mittelstellung zwischen dem Original und dem späteren, wohlbekannten Typus Rogers ein. Endlich sind die Farben etwas verändert. Das Blau des Ärmels ist leuchtender, das Rosa des Gewandes tiefer und kräftiger geworden, so daß die Farbe des Leichnams stärker damit kontrastiert. Das weiße Kopftuch steht nicht mehr gegen den gleichfalls weißen Himmel, sondern gegen das braune Erdreich, von dem es sich energisch abhebt. Wie die Hauptgruppe von der linken Seite in den Mittelpunkt gerückt ist, so soll sie auch in der Färbung kräftiger hervortreten. Trotzdem bleiben die stärksten Akzente noch immer auf die beiden Seiten verteilt, offenbar aus keinem anderen Grunde, als weil auch in dieser Beziehung der Künstler noch im Banne seines Vorbildes stand. Links steht das Schwarz des Stiftergewandes in äußerst scharfem Gegensatze zu dem Weiß und Scharlachrot, in das der Schutzheilige gekleidet ist; rechts wiederholen sich Schwarz und Weiß an der Ordenstracht des Dominikus und verbinden sich mit leuchtendem Ultramarin an der Einbanddecke seines Gebetbuches. Diese Kontraste fallen viel mehr ins Auge als die milderen der Hauptgruppe, und dazu kommt, daß die Silhouetten der beiden Seitenfiguren sich gegen den hellen Himmel abheben, wieder nach dem Muster des Berliner Gemäldes. So durchzieht das Bild auch koloristisch ein Zwiespalt, der sich aus dem Widerstreit der eigenen Absichten des Künstlers und seiner Überlieferung ergeben hat. Roger will den Mittelpunkt auch in der Farbe mehr hervortreten lassen, hat aber noch nicht den Mut, von seinem großen Vorbilde sich völlig loszusagen, obgleich dieses die entgegengesetzte Tendenz verfolgte.

In diesem Falle kann, wie mir scheint, kein Zweifel sein, was Original, was Nachahmung ist. Schwieriger wäre die Entscheidung bei dem Brüsseler Gemälde, wenn nicht der unverkennbare Fortschritt, den es gegen das Londoner zeigt, seine spätere Entstehung bewiese.

2. In der zweiten Darstellung desselben Gegenstandes hat Roger selbst an der ersten strenge Kritik geübt, indem er die Fehler, welche hier begangen waren, sorgfältig vermied. Einerseits geschieht dies durch engeres Anlehnen an sein Vorbild, von dem er sich andererseits doch kühner zu befreien weiß. Dies letztere gilt in erster Linie vom Kolorit. Indem er der Maria jetzt einen dunkelblauen Mantel gibt, zu dem das gelbliche Braun des Leichnams beinahe als Komplementärfarbe wirkt, ist der auffälligste Kontrast in die Hauptgruppe verlegt. Denn das Kirschrot des Johannes auf der einen Seite, das Schwarz und Weiß der Magdalena auf der anderen sind derart abgetönt, daß sie völlig zurücktreten. Der Kopf der Maria zeigt jetzt ganz den charakteristischen Typus Rogers. Die Heilige rechts steht nicht mehr, wie vorher Dominikus, hinter dem Hügel, sondern ist unmittelbar neben den Leichnam getreten. Doch salbt sie diesem nicht die Füße, wie das ihres Amtes ist, oder greift sonst tätig in die Handlung ein, sondern ist im Begriff, mit gefalteten Händen zum Gebete niederzuknien. Da der Künstler die Gruppe in ihrer ursprünglichen Dreiheit hergestellt und wieder mehr nach links gerückt hat, braucht er auf der rechten Seite ein Gegengewicht, wie es im Original das Stifterbildnis geboten hatte. Daher darf Magdalena nicht am Boden liegen, wie das Salben der Füße es nötig machen würde, sondern muß ihr Haupt ungefähr zu der gleichen Höhe erheben, wie die Gestalten der anderen Seite. Da sie den Stifter ersetzen soll, hat die Erinnerung an ihn auf ihre Darstellung eingewirkt und auch sie zur unbeteiligten Beterin gemacht. Daß die Schwere des Leichnams es verbot, den Johannes zu entfernen, ohne für ihn irgend einen Ersatz zu schaffen, hatte Roger schon bei dem Londoner Bilde empfunden. Jetzt ist jener in seine Stelle wieder eingesetzt, faßt aber den toten Leib nicht, wie im Original, nur leicht von der Seite an, sondern ergreift ihn kräftig hinter dem Rücken, wodurch er ihm eine viel festere Stütze bietet. Überhaupt sind dem Meister die statischen Gesetze deutlicher zum Bewußtsein gekommen. Bei dem Berliner Bilde ist am Ärmel der Maria gar nicht bemerkbar, daß der Arm des toten Christus auf ihm ruht, und dasselbe wiederholt sich auch bei der Londoner Kopie. In Brüssel werden durch ihn die Falten kräftig beiseite gedrückt, eine unbedeutende Kleinigkeit, die gleichwohl für das Zeitverhältnis der drei Gemälde und für das gereiftere Nachdenken Rogers sehr bezeichnend ist. Derselbe Fortschritt zeigt sich in der Behandlung des Hintergrundes. Der Himmel ist auch hier über den Köpfen abgeschnitten, aber während auf dem Londoner Bilde die Landschaft reicher gestaltet war, geht der Künstler jetzt in ihrer Vereinfachung noch über das Berliner hinaus. Obgleich die drei Gründe festgehalten sind, zeigt sie

doch nicht mehr als ein paar Erdwellen, auf denen wenige Büsche stehen; doch diese bescheidenen Mittel werden geschickt für das historische Kolorit benutzt. Schon auf dem Londoner Gemälde hatte Roger vor den Leichnam einen Schädel hingelegt, in erster Linie wohl, weil ihn der Gegenstand als solcher interessierte. Denn er ist mit großer Liebe nach der Natur gemalt und gehört zu den besten Teilen des Bildes. Doch diente er zugleich dazu, die Schädelstätte kenntlich zu machen. In diesem Sinne ist er auf dem Brüsseler wiederholt, in der Ausführung viel gleichgültiger und geringer, wodurch sich die Selbstkopie kennzeichnet. Zugleich aber sind in der Landschaft auch die Zeiten des Jahres und des Tages charakterisiert, indem ein paar entlaubte Büsche auf den Vorfrühling hinweisen und der Horizont das Gelb des Sonnenunterganges zeigt. So finden wir hier eine Anzahl wirklicher Verbesserungen, nicht nur des Londoner Frühwerks, sondern auch seines Originals, daneben aber auch neue Schwächen. Als Kopie der Kopie ist der nackte Körper noch matter in seinen Formen; vielleicht nicht ohne Absicht ist seine häßliche, aber charaktervolle Herbigkeit gemildert, doch zugleich verflacht. Um den Leichnam noch deutlicher als den alles beherrschenden Mittelpunkt der Handlung zu bezeichnen, läßt Roger aller Augen, auch die des Johannes, sich auf ihn richten. Aber daß dieser auf dem Berliner Bilde die Maria ansieht, bewirkt eine ungemein feine Abstufung zwischen ihrem Mutterschmerz und seinem Mitleid, die hier verloren geht.

ROGER VAN DER WEYDEN. MITTELBILD DES MARIENALTARS. BERLIN

3. Das dritte Gemälde Rogers bildet das Mittelstück des Marienaltars, der sich zuerst in der Karthause zu Miraflores nachweisen läßt und jetzt dem Kaiser-Friedrich-Museum gehört. Dies größere Ganze, in das es sich hier einfügen mußte, bedingte es, daß der Gegenstand nicht mehr als Breitbild behandelt werden konnte. Um die hohe Tafel besser zu füllen, hat Roger sich dem Geschmacke seiner Zeit gefügt und den Horizont höher hinaufgerückt, was eine reichere Gestaltung der Landschaft bedingte. Auch sonst hat er hier viel kühner geändert, doch bleibt das Vorbild unseres Anonymus noch immer erkennbar, vor allem an der schrägen Lage und den gestreckten Beinen des Leichnams, an seinem pendelnden Arm und an dem Hauptmotiv, daß Maria ihre Wange an die seine drückt. Selbst derartige Einzelheiten kehren wieder, wie daß der Mutter neben den Tränen, die ihre Wange bedecken, auch eine über die Nase herabrinnt. Das Original war von dem Fehler nicht freizusprechen, daß Christus auf ihrem Knie sehr unsicher ruhte; denn ihre Hand und die des Jüngers berührten ihn mehr, als daß sie ihn festhielten. Daß dies Roger aufgefallen war, zeigte schon das Brüsseler Bild, auf dem er den Johannes fester zugreifen ließ. Doch als er den Marienaltar schuf, genügte ihm dies nicht mehr, und die gründliche Korrektur jenes Fehlers wurde zum Ausgangspunkt für eine Neugestaltung der ganzen Komposition. Maria kniet nicht mehr, sondern sitzt und bietet so dem Leichnam auf ihrem Schoße ein breiteres und besser gestütztes Lager. Das würde bedingen, daß er wagerecht zu liegen käme; doch Roger hält seine schräge Richtung fest, indem er sie das rechte Bein zurücknehmen läßt und so noch an ihr früheres Knien erinnert. Hatte sie vorher die eine Hand nur lose an den toten Leib gelegt, so umschlingt sie ihn jetzt mit beiden Armen und faltet zugleich die Finger fest ineinander. In erster Linie soll dies jede Möglichkeit des Herabgleitens ausschließen; doch steigert es zugleich den Ausdruck des Mutterschmerzes, da man es auch als ein krampfhaftes Ringen der Hände auffassen kann. Dadurch aber ist dem Kopfe, den sie vorher mit ihrer Rechten sanft gehoben hatte, seine frühere Stütze entzogen; er muß eine neue durch Joseph von Arimathia erhalten, der zugleich mit der anderen Hand ihr Haupt von dem des Leichnams zu lösen sucht, wie es in der ursprünglichen Komposition Johannes getan hatte. Daß die gleichgültigere Person hier an die Stelle des Lieblingsjüngers gesetzt wird, ist eine nicht sehr glückliche Abschwächung des Motivs. Aber da Roger jenen als eine Hauptfigur betrachtete, mochte er ihn nicht im Rahmen halb verschwinden lassen, wie es die Stellung der Gruppe für denjenigen, der hinter Christi Haupt stand, notwendig machte. Er räumt dem Johannes den breiten Winkel ein, den die Linie des Leichnams mit der linken Seitenwand bildet, und gibt ihm die Stellung des Trösters zurück, die schon der Anonymus ihm zugeteilt hatte, indem er ihn beide Arme in liebevollem Mitleid nach Maria ausstrecken läßt. So entstand auch hier, wie auf dem Original, das Problem, daß *ein* Kopf zu dreien sym-

metrisch das Gleichgewicht halten sollte, und auch hier wurde es dadurch gelöst, daß er höher gestellt und so kräftiger hervorgehoben wurde. Der Anonymus hatte Maria mit der Hand in das widrige Blut der Seitenwunde hineintappen lassen; dies empfand Roger als unschön und legte deshalb den Leichnam nach rechts hinüber, so daß die Wunde nach oben zu liegen kam und der Blutstrom der unmittelbaren Berührung durch die Hände der Mutter entzogen wurde. Auch das Schlenkern des einen Armes schien ihm nicht ohne Grund häßlich; er ließ ihn daher fest an den Leib drücken; doch auf das Pendeln des anderen, das so schauerlich wirkte, mochte er nicht verzichten. Die herben Formen der Leiche hatte er schon auf dem Brüsseler Gemälde etwas zu verschönen gesucht; auch der Marienaltar zeigt das gleiche Bestreben, doch wird es hier nicht durch Mildern und Verwaschen erreicht, sondern dadurch, daß Roger ein minder abstoßendes Modell nach der Natur studierte. So zeigt dies schöne Werk nach jeder Richtung hin ein mächtiges Wachsen des Meisters über sich selbst und über sein Vorbild hinaus; aber daß die Beweinung mit dem Stifter dies Vorbild war, bleibt trotzdem unverkennbar.

Damit ist für unsere ganze Gemäldegruppe eine feste Zeitgrenze gewonnen, und zwar eine sehr frühe. Denn der Marienaltar wurde 1445 in die Karthause von Miraflores gestiftet und muß schon vor 1438 gemalt sein. Die eine Hand des auferstandenen Christus, der auf der dritten Tafel unseres Altarwerkes dargestellt ist, wiederholt sich nämlich ganz genau bei dem Johannes des Werlaltars in Madrid, und wie schon Tschudi bemerkt hat, kann es auch in diesem Falle nicht zweifelhaft sein, was Original, was Kopie ist. Denn bei jenem Christus ist die Handbewegung durch den Gegenstand motiviert: er zeigt der Mutter seine Wundenmale; bei dem Täufer dagegen hat sie keinen anderen Grund, als daß die ganz eigentümliche Verkürzung und Fingerstellung den Meister von Flemalle interessiert hatte und deshalb von ihm nachgebildet wurde. Sein Bild aber trägt die inschriftliche Jahreszahl 1438. Nun fanden wir Roger in den Beweinungen zu London und Brüssel noch ganz abhängig von dem Vorbilde des Anonymus; nur schüchtern erlaubte er sich kleine Änderungen, die zum Teil durch die Aufträge der Besteller hervorgerufen und keineswegs alle Verbesserungen waren. Dagegen zeigt ihn der Marienaltar auch in der Nachahmung von einer Selbständigkeit und künstlerischen Reife, die zu dem Schlusse zwingt, daß mehrere Jahre reichster Entwickelung zwischen ihm und jenen früheren Versuchen liegen. Ist dieses Werk also schon *vor* 1438 entstanden, so wird man jene beiden Bilder noch in die allererste Frühzeit Rogers setzen müssen, das heißt in das Jahr 1432, in dem er selbständiger Meister wurde, oder doch sehr wenig später. Daraus folgt aber weiter, daß ihr gemeinsames Vorbild, die Berliner Beweinung mit dem Stifter, kaum nach 1432 gemalt sein kann, also ebenso alt ist, wie der Genter Altar, wenn nicht noch älter.

Auf eine sehr frühe Zeit weist auch die Tracht des Stifters hin. Er ist bekleidet mit einem bis auf die Füße herabreichenden Obergewande, aus dem der Kragen des Untergewandes nur wenig hervorschaut. Jenes besteht aus einfarbigem Tuch, ist am Halsausschnitt, an den Händen und am unteren Saume mit Pelzwerk besetzt und um die Hüften gegürtet. Charakteristisch sind namentlich die Ärmel, die an den Handgelenken ziemlich eng sind, um sich weiter nach oben mächtig aufzubauschen. Ganz dieselbe Tracht finden wir aber auch bei dem Jodocus Vydt des Genter Altars, nur daß bei diesem die Bauschen der Ärmel zu ganz unförmlichen Säcken werden; doch dies kann individuelle Übertreibung des Modischen sein. Eigentümlich ist unserem Stifter nur der schwarze Kragen mit Pelzbesatz; oder soll man ihn richtiger Schärpe nennen? Denn er schließt sich nicht, wie es die Art eines Kragens ist, gleichmäßig um den Hals zusammen, sondern liegt der rechten Schulter nur mit einem kleinen Ende auf, während er über die linke weit herabhängt. Ein ähnliches Kleidungsstück habe ich nur auf dem ersten Blatte des Gebetbuches von Chantilly abgebildet gefunden, wo der Herzog von Berri an der Tafel dargestellt ist. Hier trägt ein Mann des Hofstaates, der ganz im Vordergrunde steht und dem Beschauer den Rücken zukehrt, etwas an sich, was über die Schulter und zwar gleichfalls über die linke nach hinten niederhängt und der Schärpe unseres Stifters gleichartig zu sein scheint. Das Blatt ist dadurch ganz genau datiert, daß es unvollendet geblieben ist; offenbar ist seine Bemalung durch den Tod des Bestellers, der 1416 eintrat, unterbrochen worden. Viel später dürfte man solche Kragen oder Schärpen kaum getragen haben. Denn seit den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts ist die Zahl der erhaltenen Bildnisse so groß, daß wir auch andere Beispiele dieses eigentümlichen Schmuckes besitzen müßten, wenn er damals noch üblich gewesen wäre.

Noch bezeichnender ist die Haartracht des Stifters; doch um dies zu erklären, wird ein weiteres Ausholen erforderlich sein.

Die Memoiren des Olivier de la Marche, die um die Wende des 15. Jahrhunderts verfaßt sind, erzählen, um das Jahr 1461 sei der Herzog von Burgund durch eine Krankheit seines Haares beraubt worden und habe infolgedessen die Verfügung erlassen, daß sein ganzer Hof sich den Kopf rasieren müsse. Diese Nachricht hat man zur chronologischen Bestimmung von Bildern benutzen wollen; doch wie mir der beste Kenner der belgischen Geschichte, Henri Pirenne in Gent, versicherte, ist sie erfunden. Denn weder passe ein solcher Erlaß zum Charakter Philipps des Guten, noch finde sich in irgend einer der zeitgenössischen Quellen, die für jene Epoche recht zahlreich sind, eine Bestätigung dafür. Diesen Gründen kann ich noch die folgenden hinzufügen:

1. Auf dem Genter Altar, der schon 1432 vollendet wurde, erscheint Jodocus Vydt mit rasiertem Kopfe. Denn daß es sich hier nicht um eine natürliche Glatze handelt, ergibt sich aus den Stoppeln, die auf dem Schädel ganz ebenso dargestellt sind, wie an Kinn und Wange. Jene Mode ist also schon

mindestens drei Jahrzehnte früher nachweisbar, als Philipp der Gute sie eingeführt haben soll.

2. Auf seinen zahlreichen Bildnissen sehen wir den Herzog meist mit bedecktem Haupte; da aber unter dem Hute nie ein einziges Haar sichtbar wird, scheint er tatsächlich kahlköpfig gewesen zu sein. Aber diese Eigenschaft kann er nicht erst als Fünfundsechzigjähriger durch eine Krankheit erworben haben; denn die Gemälde, welche sie erkennen lassen, zeigen ihn teilweise sehr viel jünger. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er sich den Kopf ebenso rasiert, wie Jodocus Vydt, aber schon lange vor 1461.

3. Einzelne Bildnisse stellen ihn auch barhaupt dar; so das Gemälde von Roger van der Weyden in Antwerpen und mehrere Miniaturen in Bilderhandschriften, von denen ich nur die datierten nenne: Paris. man. franç. 9199 vom Jahre 1456, Brüssel 9092 aus demselben Jahre, 9270 aus dem Jahre 1461. Hier trägt er immer eine Perücke. Wenn er aber bei sich selbst durch künstliches Haar die Kahlköpfigkeit verhüllte, so hatte er gar keinen Grund, sie von seinem Hofe zu fordern.

Zur Büchersammlung der Herzoge von Burgund, die jetzt in die Brüsseler Bibliothek übergegangen ist, gehört auch ein Band, der kein Datum trägt, aber in den Kostümen der Miniaturen genau mit den Handschriften von 1456 übereinstimmt, also wahrscheinlich um dieselbe Zeit entstanden ist (Nr. 9231). Es ist *La fleur des histoires* von Jean Mansel, eine Sammlung historischer Erzählungen, die mit der Schöpfung der Welt beginnt und bis auf die eigene Zeit des Verfassers herabreicht. Hier ist (S. 154a) auch die Eroberung Karthagos im Bilde dargestellt. Die Schar gepanzerter Ritter, welche das römische Heer bedeuten soll, hält zur Seite, und aus den Toren der Stadt strömen die besiegten Bürger hervor, alle im bloßen Hemde und mit gebundenen Händen. Diese Illustration dürfte durch eine persönliche Erinnerung des unbekannten Malers beeinflußt sein. Denn als das aufrührerische Gent 1453 in der Schlacht bei Gavere Philipp dem Guten unterlegen war, da mußten ihm die angesehensten Bürger im Hemde und mit einem Strick um den Hals entgegenziehen, um seine Füße zu küssen und seine Gnade zu erflehen. Es ist also sehr bezeichnend, daß auf unserer Miniatur die Karthager alle haarlos sind; und um das Rasiertsein auszudrücken, ist über ihre Schädel ein leichter grauer Ton gelegt, der die Stoppeln oder das Durchscheinen der Haarwurzeln durch die Kopfhaut wiedergeben soll. Ebenso wird im Jahre 1453 die Aristokratie von Gent ausgesehen haben, als sie in ihrem tiefen Negligé die Perücken zu Hause lassen mußte. Darin also hat Olivier de la Marche ganz recht, daß unter Philipp dem Guten die vornehme Welt ihre Köpfe zu rasieren pflegte. Doch als er schrieb, war dieses bereits eine verschollene Mode, die ihm so sonderbar schien, daß er eine Erklärung dafür suchte. Er fand sie in jener angeblichen Krankheit des Herzogs, wie man im jüngst vergangenen Jahrhundert das Auftreten der Krinoline aus der Schwangerschaft der Kaiserin Eugenie erklären zu müssen glaubte. Wir werden an jener Sitte um so weniger Anstoß nehmen dürfen, als wir wissen, daß sie sich im 18. Jahrhundert wiederholt hat. Denn auch die Bilder Hogarths zeigen uns ja rasierte Köpfe, deren Blöße mit der bekannten Zopfperücke bedeckt ist.

Im Reiche Philipps des Guten hatten die Perücken eine ganz bestimmte Form, die wir in zahllosen Bildern wiederfinden. Ohne Scheitel gehen die Haare radienförmig vom Wirbel aus und sind nach allen Seiten hin gleich lang, so daß sie einen regelmäßigen Kreis bilden. Aufgesetzt bedecken sie einen Teil der Stirn, lassen aber den Hinterkopf bis über die Höhe der Ohren bloß. Die Gemälde, welche uns diesen Kopfputz zeigen, gestatten nicht immer zu erkennen, ob natürliches oder künstliches Haar gemeint ist. Aber da auf jener Miniatur in der Bürgerschaft von Karthago nicht etwa behaarte und unbehaarte Köpfe sich mischen, sondern die ganze Schar rattenkahl ist, so wird man schließen dürfen, daß zu einer gewissen Zeit die Perücke in den höheren Gesellschaftskreisen ganz allgemein verbreitet war.

Versuchen wir diese Zeit genauer zu umgrenzen. Was jene kleine Rundperücke ablöste, ist uns aus den Bildnissen des Bouts und Memling genau bekannt. Die meisten lassen ihr Haar in mächtigem Schwall über Ohren und Nacken herabwallen; andere, wie die Bildnisfiguren des Löwener Abendmahls (1467), tragen es kurz geschnitten, aber nicht mehr rasiert. Das Perückentragen hört nicht ganz auf, wie unter anderen die Stifterbildnisse zeigen, die Hugo van der Goes dem Hippolytusaltar des Dirk Bouts hinzugefügt hat. Denn die ungeheure Haarmasse, die hier über den Rücken des Mannes herabhängt, ist zweifellos Perücke. Doch diese hat eine ganz neue Gestalt und soll nur den Mangel eigenen Haares verbergen; man schafft nicht mehr, um sie bequemer aufzusetzen, künstliche Kahlköpfe. Dieser Wechsel muß um die Mitte der fünfziger Jahre oder wenig früher eingetreten sein. Denn jene Bilderhandschriften, die mit der Jahreszahl 1456 datiert sind, zeigen in buntem Wechsel teils die Rundperücke, teils das lange Haar; zu der Zeit, wo sie entstanden, stritt also die neue Mode noch mit der alten um die Vorherrschaft. Um den Anfang der sechziger Jahre scheint sie sich dann vollständig durchgesetzt zu haben. Jedenfalls ist mir kein Bildnis bekannt, das erweislich nach 1461 gemalt wäre und noch die Rundperücke oder den rasierten Kopf aufwiese.

Fragen wir weiter, wann sie zuerst auftreten, so sind die ältesten datierten Zeugnisse, die ich dafür kenne, die folgenden. Bei jenem Mahle des Herzogs von Berri, das, wie wir (S. 204) gesehen haben, dem Jahre 1416 angehört, trägt er selbst und mit ihm die vornehmeren Gäste das Haupt bedeckt; aber daß unter den Hüten gar nichts von Haaren bemerkbar ist, weist auf Kahlköpfe hin. Demgemäß zeigt das Hofgesinde, das ihn barhaupt bedient, mit einer einzigen Ausnahme die Rundperücke. Ein wenig jüngeres Beispiel bietet eine Madonna mit Stifterfamilie in Belle-Gasthuis zu Ypern, die mit der Jahreszahl 1420 bezeichnet ist. Hier erscheint dieselbe Perücke sowohl bei dem

Manne als auch bei seinen vier Söhnen bis zum kleinsten herab. Die Herrschaft jener Mode läßt sich also von 1416 bis 1461 nachweisen, obgleich sie schon um 1455 angefochten wird.

Natürlich hat sie sich auch im Anfang dieses Zeitraumes nicht gleich ausnahmslos durchgesetzt, sondern manche haben noch lange Jahre ihr eigenes Haar behauptet. Am deutlichsten zeigt sich dies in den Bildnissen der Brüder van Eyck. Soweit sie Laien darstellen — denn Geistliche waren schon durch ihre Regel vom Mitmachen der Mode ausgeschlossen —, tragen sie meist irgend eine Kopfbedeckung, unter der, wie bei den Herzogen von Burgund und Berri, keine Spur von Haar sichtbar wird; so das Bildnis auf der Richtertafel, in dem man Jan van Eyck zu erblicken pflegt, das aber in Wirklichkeit Hubert darstellt, ferner der Jüngling in Hermannstadt, die drei Männerbildnisse in London, der Arnolfini und der Baudouin de Lannoy in Berlin. Sind sie dagegen barhaupt, so erblicken wir bei ihnen entweder den rasierten Kopf oder die Rundperücke. Der erstere findet sich, wie schon gesagt, bei Jodocus Vydt, die zweite bei dem Kanzler Rolin des Louvre, bei den Stiftern in Dresden und Leipzig und bei dem Bildnis der Pilgertafel, in dem ich Jan van Eyck zu erkennen meine. Neben dieser Mehrzahl erscheinen aber auch vereinzelte Männer, die der Mode zuwider noch ihr eigenes Haar tragen; es sind der berühmte Mann mit den Nelken in Berlin, der Greis bei Baron Oppenheim in Köln und der Jan de Leeuw in Wien (1436). Ihnen stellt sich das Stifterbildnis der Londoner Beweinung an die Seite, das, weil von Roger van der Weyden gemalt, nicht älter als 1432 sein kann. Die Opposition gegen das allgemeine Perückentragen hat also mindestens bis um die Mitte der dreißiger Jahre fortgedauert; doch wie man leicht begreift, waren diejenigen, welche sich ihm widersetzten, Leute von gutem Haarwuchs. Die Glatzköpfe dagegen werden zu den ersten gehört haben, welche eine Mode begrüßten und annahmen, die ihnen gestattete, ihren natürlichen Defekt zu verhüllen. So kenne ich denn auch vom Anfang des 15. Jahrhunderts bis zum Jahre 1479 nicht mehr als drei Bildnisse, die einen echten, nicht einen rasierten Kahlkopf ohne Bedeckung zeigen. Es sind die folgenden:

1. Der Herzog von Berri auf dem Titelblatte des Brüsseler Gebetbuches. Es ist wahrscheinlich schon vor 1402 ausgemalt, da es in einem Inventar dieses Jahres erwähnt zu sein scheint.

2. Der Stifter eines Gemäldes, das sich in der Sakristei von St. Sauveur zu Brügge befindet. Es stellt einen Gekreuzigten zwischen vier Engeln mit den Marterwerkzeugen dar, zu dessen Füßen links die Madonna, rechts der Stifter knien. Die Engel zeigen in ihrer Gewandung noch die sanft geschwungenen Linien der Gotik ohne jede scharfe Brechung der Falten. Am Fußboden ist das Fliesenmuster nach hinten zu noch gar nicht verjüngt, so daß er senkrecht zu stehen scheint. Das Bild ist also entweder noch voreyckisch oder es gehört in die erste Frühzeit Huberts; später als in das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts wird man es kaum setzen können.

UNBEKANNTER MEISTER. DER GEKREUZIGTE. BRÜGGE, ST. SAUVEUR

3. *Der Stifter unserer Beweinung.*

Erst als man in den fünfziger Jahren die Perücke abzulegen begann und sich daran gewöhnte, wieder das eigene Haar zu tragen, gelangte man sehr allmählich dazu, sich auch der Glatze nicht zu schämen. Das älteste Beispiel dafür, das mir bekannt geworden ist, findet sich bei einem Stifter des Memlingschen Altars von 1479, der im Johannishospital zu Brügge bewahrt wird. Aus allem diesen wird man sich überzeugt haben, daß unsere Beweinung eher um 1420 oder noch früher, als um 1450 anzusetzen ist.

Dem entspricht es, daß dieses Bild noch gar keinen Einfluß des Genter Altars erkennen läßt, der sich namentlich in der Stifterfigur zeigen müßte. Nicht nur die Belichtung ihres Kopfes ist ganz anders als bei Jodocus Vydt, sondern vor allem auch die Zeichnung der Hände. Diese sind nicht der Natur nachgebildet, sondern nach einem Schema gemalt, was ein Meister von dieser Befähigung gewiß nicht getan hätte, falls ihm ein so glänzendes Beispiel des Gegenteils schon bekannt gewesen wäre. Und wenn doch, so hätte er wahrscheinlich die Hände des Genter

Stifters nachgeahmt. Statt dessen hat er sein Vorbild jenem alten Gemälde von St. Sauveur entlehnt. Mit ihm stimmt er in dem leicht gekrümmten kleinen Finger überein, in dem aufwärts gebogenen Daumen, in der Art, wie nur die Fingerspitzen zusammengelegt und die Handballen weit voneinander entfernt sind, mit den Händen der Maria auch darin, daß der vierte und fünfte Finger durch einen breiteren Zwischenraum voneinander und von dem zweiten und dritten getrennt sind, die ihrerseits dicht zusammenliegen. Dies sind so charakteristische Ähnlichkeiten, daß sie unmöglich Zufall sein können.

Berührungspunkte, die über den allgemeinsten Schulzusammenhang hinausgehen, zeigt unser Meister nur mit einem Gemälde der van Eycks, und dieses gehört zu den frühesten, die uns von den großen Brüdern erhalten sind; ich meine die kleine Madonna mit dem Karthäuser im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Die Wandlungen, welche dieses Bildchen im Urteil der Kunstgelehrten durchgemacht hat, sind so charakteristisch und hängen mit unserem Gegenstande so eng zusammen, daß wir sie hier nicht übergehen dürfen. So lange es in dem abgelegenen Burleigh House nur wenigen Forschern zugänglich war, galt es für eins der schönsten Werke des Jan van Eyck und genoß als solches ungeteilter Bewunderung. Da entdeckte Hymans, daß ein Gemälde, das Blaise Hutter in einem Inventar vom Jahre 1595 dem »Rupert van Eyck« zuschrieb, mit diesem Bildchen identisch sein müsse. Zwar war die Beschreibung desselben falsch, stimmte aber besser dazu, als wenn sie richtig gewesen wäre. Denn wenn sie von einer Madonna mit dem heiligen Bernhard und einem Engel sprach, so war hier der Stifter zwar keineswegs der heilige Bernhard, wohl aber ein weißgekleideter Mönch, wie jener es gewesen war. Und die heilige Barbara hinter ihm macht mit ihrem kurzen Lockenhaar einen so knabenhaften Eindruck, daß ein flüchtiger Betrachter sie leicht für einen Engel halten konnte. Zudem ist ihr Turm durch die Gestalt des Mönches von ihr getrennt, und es bedarf eines sehr genauen Zusehens, um zu erkennen, daß sie ihn anfaßt und dadurch als ihr Attribut bezeichnet. So erklärten sich die Irrtümer des Blaise Hutter leicht aus der Art dieses Bildes, und es blieb kaum ein Zweifel übrig, daß er es gemeint haben müsse. Nun ist es zwar zu allen Zeiten vorgekommen, daß man Kunstwerke fälschlich auf irgend einen berühmten Namen taufte. Aber Hubert van Eyck war damals kein berühmter Name. Im 16. Jahrhundert zollte man wohl seinem jüngeren Bruder, den man aus den Signaturen seiner Bilder kannte, die verdiente Anerkennung, von ihm selbst aber wußte man so gut wie nichts, und daß Blaise Hutter nie von ihm gehört hatte, ergibt sich am deutlichsten aus der Verstümmelung seines Namens in »Rupert van Eyck«. Mithin lag hier ein Zeugnis vor, das nicht erfunden sein konnte, also sicher aus guter alter Überlieferung geschöpft war, und es auf das ähnliche Bild bei Gustav Rothschild in Paris zu beziehen, wie man neuerdings versucht hat, ist ganz unmöglich, weil auf dieses die Beschreibung in keiner Weise paßt. Denn hier stehen neben dem weißgekleideten Mönch nicht »*ein* Engel«, sondern *zwei* heilige Frauen, von denen keine auch nur die allergeringste Ähnlichkeit mit einem Engel darbietet. Die Beglaubigung der Burleigh-House-Madonna ist also eine so gute, wie man sie für ein unbezeichnetes Werk jener Frühzeit nur verlangen kann.

HUBERT VAN EYCK. DIE MADONNA MIT DEM KARTHÄUSER. BERLIN

Da wurde das Bildchen für das Berliner Museum erworben, und Tschudi, der es zum erstenmal veröffentlichte, konstatierte aufs neue, daß es mit den Gemälden des Jan van Eyck große Ähnlichkeit habe. Dies war durchaus kein Grund, es dem Hubert abzusprechen. Denn daß ein guter Schüler seinem Meister bis zum Verwechseln ähnlich werden kann, läßt sich durch so manche Beispiele belegen. Noch heute schwankt die Forschung bei vielen Bildern, ob sie Perugino oder dem jungen Raffael, ob Rubens oder dem jungen van Dyck zuzuteilen sind, und daß Jan seinen Bruder sehr genau und mit großem Geschick nachgeahmt hatte, ergab sich ja aus dem Genter Altar, wo die Hände der beiden Meister sich kaum scheiden lassen. Nichtsdestoweniger erklärte Tschudi, die Karthäusermadonna könne nur von Jan van Eyck herrühren, und unter diesem Namen wurde sie im Berliner Museum ausgestellt.

Hier hatte man reiche Gelegenheit, sie mit anderen Werken des Meisters zu vergleichen, und fand bei stets erneuter Betrachtung, daß sie von ihnen denn doch recht wesentlich verschieden sei. Aber statt dieses als willkommene Bestätigung des Blaise Hutter zu begrüßen, riet man jetzt auf — Petrus Cristus.

Kaum hatte man sich auf diesen Namen besonnen, so gelang es James Weale, die Person jenes weißgekleideten Mönches festzustellen. Es war ein gewisser Hermann Steenken, der dem Karthäuserkloster der heiligen Anna ter Woestire angehört hatte und einmal vor einer Statue der heiligen Barbara in Verzückung beobachtet worden war. Daß diese Bestimmung richtig war, konnte nicht bezweifelt werden. Denn auf dem Rothschildschen Bilde erschien ja derselbe Mann in Verbindung mit Barbara als seiner persönlichen Schutzheiligen und mit Anna als der Herrin seines Klosters. Da dessen Lage in der Nähe von Brügge auf Beziehungen zu den Brüdern van Eyck hinwies, gab man jetzt zu, daß das Pariser Gemälde von Jan oder auch von Hubert herrühren könne, doch für das Berliner hielt man an Petrus Cristus fest. Aber Hermann Steenken war schon 1428 gestorben, beinahe zwei Jahrzehnte früher, als die Tätigkeit jenes unbedeutenden Malers begann.

Auch für diese Verlegenheit wußte Dvorak Rat. Der biedere Karthäuser sollte als Heiliger verehrt und deshalb noch zwanzig Jahre nach seinem Tode im Bilde verewigt worden sein. Doch von seiner Heiligsprechung weiß man nichts, und gesetzt sie wäre erfolgt, so ist er hier doch nicht als Heiliger dargestellt. Denn er steht nicht gleichberechtigt neben seiner Barbara, sondern wird von ihr als demütiger Beter der Madonna empfohlen. Nach tausend Analogien kann es gar nicht zweifelhaft sein, daß wir hier keinen Heiligen, sondern einen ganz gewöhnlichen Stifter vor uns haben. Das Verhältnis der beiden Bilder werden wir uns so zu denken haben, daß das größere Pariser für die Klosterkirche, das kleinere Berliner für die eigene Zelle des Mönches bestimmt war; zu seinen Lebzeiten aber müssen beide gemalt sein, womit die Urheberschaft des Petrus Cristus ausgeschlossen ist.

Der Entdeckung James Weales folgte sehr schnell eine noch wichtigere. Der Graf Paul Durrieu erkannte, daß mehrere Blätter des Turiner Gebetbuches, das jetzt leider ein Raub der Flammen geworden ist, aus der Werkstatt der van Eycks hervorgegangen waren, und führte den Beweis, daß sie in den Jahren 1416 und 1417 gemalt sein mußten. Sie lagen also nicht nur der Tätigkeit des Petrus Cristus, sondern auch der des Jan van Eyck voraus und konnten folglich nur von Hubert und seinen Gehilfen herrühren. Unter diesen Miniaturen befand sich aber auch eine Madonna mit einer Gruppe weiblicher Heiligen, die zu dem Berliner Bildchen die auffälligsten Analogien zeigte.

Zum Überfluß sei noch auf ein Merkmal hingewiesen, mit dem beide van Eycks alle ihre Ölgemälde, soweit sie größere Landschaften enthielten, bezeichnet zu haben scheinen, den Zug wilder Gänse am Himmel. Er fehlt nur auf der Berliner Kreuzigung und auf den Petersburger Altarflügeln. Doch bei jener ist der obere Teil des Bildes so schlecht erhalten, daß diese gebrochene Reihe kleiner schwarzer Linien leicht zerstört sein kann, und bei diesen ist die Vermutung gestattet, daß sie auf der verlorenen Mitteltafel gestanden hat. Denn sie findet sich auf dem Genter Altar sowohl auf der Innenseite (Einsiedlertafel), als auch auf der Außenseite (die Stadtansicht auf der Rückseite des Brüsseler Adam), ferner bei den drei Marien der Sammlung Cook, bei den Madonnen des Louvre und der Sammlung Rothschild, bei dem heiligen Franz in Turin und der heiligen Barbara in Antwerpen, kurz auf *allen* Gemälden der Brüder, die einen landschaftlichen Hintergrund besitzen und vollständig erhalten sind. Ein Zeichen, das bei ihnen mit solcher Regelmäßigkeit erscheint, auch wo ihre Himmel nicht von anderen Vögeln belebt sind, und das sich meines Wissens sonst bei keinem Maler wiederfindet, darf man wohl als ihre gemeinsame Künstlermarke betrachten. Ein Beispiel ganz ähnlicher Art bietet ja die Eule des Herri met de Bles. Ob Hubert durch jenen Wanderzug sich als weitgereisten Mann bezeichnen, ob er durch die eckige Gestalt desselben an seinen Namen erinnern wollte, der ja dem Worte »Eck« ähnlich ist, lassen wir unentschieden. Jedenfalls weist auch das Erscheinen dieses Vogelzeichens bei der Berliner Madonna darauf hin, daß sie von einem der beiden Brüder gemalt ist.

Daß unser Bild hinter dem größeren Pariser an bestechender Schönheit zurücksteht, ist richtig; doch hindert dies nicht, in ihnen die gleiche Hand zu erkennen. Der Wertunterschied erklärt sich zum Teil daraus, daß eine Wiederholung, auch wenn sie noch so frei ist, doch selten mit der gleichen Frische gemalt wird, wie das erste Bild. Doch kommen noch andere, bedeutsamere Gründe hinzu. Hermann Steenken wurde schon 1402 Vikar seines Klosters, eine Würde, die man nicht in jungen Jahren erreichte. Da unsere Gemälde ihn zwar grauhaarig, aber doch noch in voller Blüte der Manneskraft darstellen, werden sie nicht viel später entstanden sein; sie gehören also noch in die Frühzeit des Hubert van Eyck. Dies erklärt es, warum die Köpfe des Pariser Bildes, auch das Porträt nicht ausgenommen, noch sehr mangelhaft individualisiert sind. Der Mönch zeigt das Haar eines Greises, aber das glatte Gesicht eines Jünglings, offenbar aus keinem anderen Grunde, als weil der Künstler noch nicht imstande ist, seine Züge mit der scharfen Beobachtung aller Einzelheiten wiederzugeben, die wir an seinen späteren Bildnissen bewundern. So haben denn auch die heiligen Frauen alle drei genau das gleiche Gesicht und selbst die gleiche Dreiviertelansicht desselben; die Hände vollends unterscheiden sich so wenig, daß selbst die männlichen des Stifters kaum anders behandelt sind, als die weiblichen. Ganz anders auf dem Berliner Gemälde. Wenn hier der Mönch beträchtlich älter erscheint, so liegt dies wohl weniger an der späteren Entstehung des Bildnisses, als daran, daß die Falten und Unebenheiten der Haut trotz des kleineren Formates doch deutlicher ausge-

prägt sind. Jedenfalls ist dieser Kopf viel individueller als der Pariser. Maria und Barbara unterscheiden sich sehr auffällig im Gesichtstypus; die Hände sind bei der einen fein und langfingerig, bei der anderen breit und kurz, bei dem Stifter höchst charakteristisch der Natur nachgebildet. Der Maler hat die Unvollkommenheiten seines früheren Werkes empfunden und schlägt ganz neue Wege ein. Auf diesen aber geht er nicht mehr so sicher, wie auf den altgewohnten. Es liegt in der Natur der Dinge, daß erste Versuche immer etwas Tastendes an sich haben. Weil das Pariser Bild noch bei dem eingeübten Schema bleibt, ist es ausgeglichener und deshalb in seiner Gesamtwirkung befriedigender als das Berliner, obgleich dieses in der künstlerischen Entwickelung des Meisters eine höhere Stufe bezeichnet.

Noch entschiedener tritt dies in der Landschaft hervor, die am unverkennbarsten die Hand Huberts verrät und doch zugleich von seiner sonstigen Art am meisten abweicht. Die zarte Behandlung des Laubwerks an Bäumen und Büschen, der feine Farbensinn, mit dem an den Dächern der Stadt der bläuliche Schiefer zu dem Rot der Ziegel gestimmt ist, der Fluß, der in leuchtender Spiegelung das Ganze durchzieht, die überreiche Staffage in winzigen Figürchen, die grell weißen Punkte, die, durch einen kleinen Schimmel, durch aufgehängte Wäsche, durch die Kopftücher der Frauen motiviert, überall verstreut sind und über das Bildchen ein wunderbares Flimmern des Lichtes verbreiten, alles dies kehrt bei den Madonnen des Louvre und der Sammlung Rothschild wieder. Wann hat Petrus Cristus oder irgend ein anderer Meister, selbst Jan van Eyck nicht ausgenommen, ähnliches erreicht oder auch nur erstrebt? Doch während in diesen Beziehungen Hubert ganz er selbst bleibt, hat er in anderen das Schema bewußt durchbrochen, das seine eigenen Bilder vorher geschaffen hatten.

Für das älteste von denjenigen, die ich früher kannte, hatte ich schon nach der Photographie die drei Marien der Sammlung Cook erklärt. Die Betrachtung des Originals, die mir seitdem möglich geworden ist, hat mir für diese Zeitbestimmung eine entscheidende Bestätigung gewährt. Denn wie ich mich überzeugt habe, sind die Säume der Frauenkleider hier noch mit Blattgold aufgesetzt, während Hubert in allen späteren Gemälden das Gold nur durch schattiertes Gelb wiedergibt und damit eine viel höhere Illusion erreicht. In diesem Bilde ist auch für die Landschaft das Schema aufgestellt, das Hubert und seine ganze Schule seitdem beherrscht hat.

Früher hatte ich die Meinung ausgesprochen, daß erst Jan van Eyck der Erfinder der drei Gründe gewesen sei; aber durch Hulin aufmerksam gemacht, habe ich mich überzeugen müssen, daß dies ein Irrtum war. Schon bei den drei Marien sind sie durch die Linien der Landschaft klar voneinander geschieden und in ihren Tonwerten deutlich abgestuft, und diesem Verfahren ist Hubert dann so treu geblieben, daß es in seinen spätesten Werken schon zur Manier ausartet. So ist bei der Anbetung des Lammes mitten durch die Wiese ein Strich gezogen; vor demselben sind alle Pflanzen mit der Treue eines botanischen Atlas einzeln dargestellt, dahinter folgt eine grüne Fläche, auf der die Blumen nur durch weiße Punkte angedeutet werden. Über diesem zweiten Grunde erhebt sich das Erdreich zu Hügeln, hinter denen als dritter die blaue Ferne liegt. Bei dem Kanzler Rolin des Louvre wird der erste Grund durch die Zinnen des Geländers abgeschlossen, der zweite enthält, schon in sanfter abgetönten Lokalfarben, die Stadt mit den sie umgebenden Hügeln, der dritte den blauen Alpenzug. Diese zwei Beispiele mögen als Illustration des ganzen Verfahrens genügen. Bei der Karthäusermadonna hat Hubert versucht, ohne diese schematische Trennung durch ganz allmähliche Übergänge die Ferne in den Vordergrund überzuleiten. Er läßt daher nicht einmal das Geländer der Loggia einen durchgehenden Scheidungsstrich bilden, sondern führt auf der linken Seite das Erdreich darüber hinaus bis dicht an die Figuren heran. Aber dieses Experiment ist nicht ganz gelungen, weil das perspektivische Wissen des Meisters dafür nicht ausreichte. Denn da er Landschaft und Architektur von verschiedenen Augenpunkten gesehen hat, entsteht zwischen ihnen ein Zwiespalt, den sein scharfer Blick hinterher wohl bemerkte, aber seine ungenügende Kenntnis nicht zu lösen vermochte. Er ist daher in seinen späteren Bildern zu der Scheidung der Gründe zurückgekehrt, die jenen Zwiespalt zwar nicht aufhob, wohl aber einigermaßen verhüllte.

Diesem mißglückten Versuch schloß sich ein zweiter an. Die Schwierigkeit jenes allmählichen Überganges hat den Meister veranlaßt, die Landschaft kleiner zu machen und deshalb den Horizont viel weiter herabzurücken, als sonst seine Gewohnheit war. Dies aber bedingte auch eine ihm ganz neue Farbenwirkung. Blieben die Köpfe der menschlichen Gestalten unter dem Horizont, so ließ sich die bräunliche Farbe von Haar und Gesicht leicht zu dem Braun und Braungrün der Landschaft stimmen. Hier dagegen kamen sie gegen den blauen Himmel zu stehen, und an die Stelle der Tonharmonie trat ein scharfer Kontrast. Doch ihn koloristisch auszugleichen, war nicht leicht. Daher ist die Rothschildsche Madonna auch in der Färbung besser gelungen als die Berliner. Hubert hatte eben auch in dieser Beziehung etwas unternommen, was ihm ungewohnt und seinem Farbenempfinden, das sich wesentlich auf Tonwirkung richtete, auch nicht ganz gemäß war. Er ist daher auf diesen Versuch nur noch bei den singenden und spielenden Engeln des Genter Altars zurückgekommen; doch hier setzte sich nicht mehr der einzelne Kopf, sondern die ganze Masse gegen das Blau des Himmels ab, was ein Zusammenhalten der Farben sehr erleichterte.

Hiermit kommen wir auf den Himmel unseres Bildchens, den man am schärfsten getadelt hat. Und doch liefert gerade er den deutlichsten Beweis, daß es nicht von Petrus Cristus herrühren, sondern nur der allerersten Frühzeit der niederländischen Kunst angehören kann. Denn so kindlich stilisierte Wölkchen hat auch der ärgste Stümper nicht mehr gemalt,

nachdem das Beispiel des Genter Altars gegeben war. Alle Künstler der folgenden Generation ahmen seine Wolken entweder nach, oder wenn sie sich das nicht zutrauen, lassen sie den Himmel einfach unbewölkt. Dies pflegt auch Petrus Cristus zu tun; wo er sich aber doch an Wolken heranwagt, wie bei der Wörlitzer Kreuzigung, da zeigen sie keineswegs stilisierte Ränder, sondern sind charakterlose weiße Klekse ohne eine Spur von klargestalteter Form. Wie anders die Wolken unserer Madonna, an denen jeder Strich scharf und bestimmt von künstlerischer Absicht zeugt, mag sie auch nicht voll erreicht sein! Es ist immer die noch ungeschulte Naturbetrachtung, die zum Stilisieren führt; in der Regel tritt es dort auf, wo ein neues Gebiet der Beobachtung zuerst erschlossen wird. Ein sehr lehrreiches Beispiel bietet in dieser Beziehung noch Gerhard David. Ruhig spiegelndes Wasser und der Wellenschlag des Meeres waren schon vor ihm gemalt worden; doch die leicht bewegte Oberfläche eines Flusses darzustellen, hat er in der Taufe Christi, die sich im Museum von Brügge befindet, zum erstenmal versucht. Trotz der sehr hohen Stufe der Entwickelung, die dieser Künstler schon erreicht hat, stilisiert er hier so arg, daß das Wasser aussieht, als wenn ein Netz darüber gebreitet wäre. Und man wundert sich, wenn ein Hubert van Eyck, der noch auf der Schwelle der modernen Kunst steht, in seiner Frühzeit analoge Fehler begeht!

Den Wolken hat der große Meister ein ganz besonderes Studium gewidmet; doch ihre stets wechselnde Gestalt bereitete ihm solche Schwierigkeiten, daß er nie damit zum Abschluß gekommen ist und die schon eingeschlagenen Wege immer wieder verlassen hat. Das glücklichste Gelingen zeigt gleich der erste Versuch bei den drei Marien zu Richmond, aber nur weil er hier auf ein festes Gestalten ganz verzichtet und statt klar abgegrenzter Wolken einen grauen Nebel gibt, der in unbestimmten Umrissen den Morgenhimmel überzieht. Die gleiche Verschwommenheit beherrscht auch bei der Rothschild-Madonna den größeren Teil des Himmels; nur ganz oben dicht unter dem linken Rundbogen versucht sich der Künstler schüchtern an einer fest umschriebenen Ballenwolke. Ihre Technik ist ganz ähnlich wie bei der Berliner Madonna und dem Genter Altar: das Weiß wird durchscheinend über das Blau des Himmels gelegt, so daß die Schatten durch dünneren Auftrag hervorgebracht werden, dem nur ein ganz klein wenig Grau nachhilft. Doch in ihrer Gestalt erscheint sie noch plump und unschön, wie ein rundlicher Wattenkloß. Ganz ähnliche Wolken finden sich dann auch auf der Berliner Kreuzigung. Doch der Künstler ist sich ihrer Unvollkommenheit bewußt und beginnt jetzt ein ganz systematisches Studium dieser Naturerscheinung, dessen erstes Resultat die Berliner Madonna darstellt. Cirri, Strati und Cumuli sind hier scharf unterschieden und die beiden ersteren auch recht gut nachgebildet. Bei den Ballenwolken dagegen, die er bisher mit öden Rundlinien umschrieben hatte, interessiert ihn jetzt die ewig schwankende Bewegung der Ränder, die ja wunderschön, aber unglaublich schwer wiederzugeben ist. Doch Hubert ist kühn genug, sich auch an diesem Problem zu versuchen, und das Ergebnis sind jene stilisierten Zäckchen, die wohl die Absicht erkennen lassen, aber von ihrem Erreichen himmelweit entfernt sind. Etwas besser sind die Cumuli auf der Petersburger Kreuzigung gebildet, am besten auf dem Genter Altar; aber auch hier bleiben sie unnatürlich und befriedigen den Künstler nicht. Bei dem Kanzler Rolin ist er daher zu den unbestimmten Wolkenbildungen seiner Frühzeit zurückgekehrt, die das Problem nicht lösen, aber geschickt umgehen und wenigstens alles Störende vermeiden.

Noch Eins ist bei dem Himmel der Berliner Madonna sehr zu beachten. Bei den drei Marien sollte die früheste Morgenstunde dargestellt werden; der Horizont ist daher noch in klares Gelb getaucht, das ganz allmählich nach oben in Blau übergeht. Diese Behandlung entsprach der Zeit des Sonnenaufgangs oder -untergangs; bei vollem Tage war sie nicht mehr richtig. Denn wenn der Horizont auch etwas heller ist als der Zenit, so bleibt er bei hohem Sonnenstande doch immer blau. Doch jener zarte Farbenübergang war so schön, daß Hubert ihn auch auf die Mehrzahl seiner anderen Bilder übertragen hat, und die ganze Schule ist ihm darin gefolgt. Bis tief ins 16. Jahrhundert hinein gibt es keine niederländische Landschaft, deren Himmel nicht am Horizont gelb oder weiß wäre. Die einzigen Ausnahmen, die ich kenne, sind unsere Madonna und die Berliner Kreuzigung. Darin liegt, wie mir scheint, ein weiterer Beweis, daß diese beiden Gemälde entstanden sind, ehe jener allmähliche Wechsel der Farbe zur festen Schultradition geworden war, das heißt in der ersten Frühzeit des 15. Jahrhunderts.

Wenden wir uns nun zu unserer Beweinung zurück und betrachten wir ihr Verhältnis zur Karthäusermadonna. Während Hubert seine späteren Bildnisköpfe immer im vollen Lichte malt, ist der Mönch unseres Bildchens nur auf der dem Beschauer zugekehrten Seite beleuchtet; die andere liegt in tiefem Schatten. Ganz ebenso bei dem Stifter der Beweinung. Schon oben (S. 202) haben wir gesehen, daß das profane Bildnis von der Madonna durch einen scharf betonten Trennungsstrich geschieden ist und daß unser anonymer Meister dieses in sehr feiner und geistvoller Weise nachgeahmt hat. Ferner gehören die knochigen, langfingerigen Hände der Karthäusermadonna ganz dem gleichen Typus an, den wir an dem Johannes und der Schmerzensmutter der Beweinung beobachten können, und daß sie nicht recht zuzugreifen imstande sind, wiederholt sich gleichfalls bei dem Bildchen Huberts, wo das Kind sehr unsicher auf den Händen der Maria ruht. Auch daß die Köpfe sich gegen den Himmel absetzen, daß die Hauptfarbenakzente auf die beiden Seiten gelegt sind und die Mitte heller bleibt, daß der Horizont niedrig ist und in blauer Ferne verschwimmt, kehrt hier wie dort wieder. Hubert verleiht seinen Farben ein höchst wirkungsvolles Flimmern, indem er seine Landschaft mit weißen Pünktchen überstreut; dasselbe sucht unser Meister

durch die zahlreichen weißen Blümchen des Vordergrundes zu erreichen, freilich nicht ganz mit demselben Erfolge. Vor allem aber zeigt sich seine Abhängigkeit von dem Berliner Bildchen in den Wolken, so verschieden sie auf den ersten Blick auch aussehen. Hubert hatte hier Cirri, Strati und Cumuli zum erstenmal beobachtet und sorgfältig unterschieden; dieselben drei Arten erscheinen auch auf unserer Beweinung und das nicht zu ihrem Vorteil. Denn der große Zug der Ballenwolken wird durch die kleinen Formen, die zwischen sie eingestreut sind, nur unterbrochen und gehemmt. Es ist dies wieder einer der zahlreichen Fälle, wo die Überlieferung eines älteren Meisters ebenso stört, wie sie gefördert hat. Hubert setzt seine Wolken mit durchsichtigem Weiß auf das Blau des Himmels und bezeichnet die Lichter durch dickeren, die Schatten durch dünneren Auftrag; ganz ebenso unser Meister, nur daß er die hellsten Teile viel pastoser malt. Soweit sein Himmel sich über den primitiven Versuch seines Vorgängers erhebt, knüpft er doch unverkennbar an ihn an.

Daß zwischen den Werken des Roger van der Weyden und unserer Beweinung ein enger Zusammenhang besteht, hat man nie verkannt; man hat sie daher sogar der Schule Rogers zugeschrieben. Wir haben gesehen, daß sie gemalt sein muß, lange ehe dieser seine Künstlerlaufbahn begann. Doch wenn sie keinem seiner Nachfolger angehören kann, muß sie von seinem Vorläufer herrühren. Der Meister, welcher die Kunst des Hubert van Eyck dem Roger vermittelte, den dieser in seiner ersten Frühzeit sklavisch nachahmte, um erst ganz allmählich zu freierer Selbständigkeit durchzudringen, kann kein anderer gewesen sein, als sein Lehrer, Robert Campin, und damit hört unser Bild auf, anonym zu sein.

Andere Werke des großen Meisters aufzufinden, wird durch den Vergleich mit der Berliner Beweinung vielleicht möglich sein. Mir ist es trotz eifrigen Suchens nicht gelungen, und auch Bode teilte mir mit, daß ihm kein Gemälde bekannt sei, in dem die gleiche Hand sich erkennen lasse. Trotzdem möchten wir der Hoffnung nicht entsagen, daß der Bildersturm dem Robert Campin nicht ganz so übel mitgespielt habe, wie dem Albert van Ouwater, dessen Auferweckung des Lazarus ja leider noch bis auf den heutigen Tag ein Unikum geblieben ist.

BÜCHERSCHAU

Histoire de l'art, publiée sous la direction de *André Michel.* Tom I. Livre II. L'art roman. Librairie A. Colin. 1905.

Bei der Besprechung des ersten Buches dieses breit angelegten Werkes wurden schon die allgemeinen Vorteile und Schwächen des Programms angedeutet. Das zweite Buch ist eine schöne Ergänzung des ersten und dürfte im allgemeinen eine Bestätigung unserer früheren Urteile geben, doch ist eine größere Einheitlichkeit in der Komposition dieses zweiten Volums zu bemerken. Aber wie früher, so ist es auch hier in erster Linie der Inhaltsreichtum, die außerordentliche Sachkenntnis der verschiedenen mitarbeitenden Spezialforscher, die dem Buche einen hohen Wert gibt. Die beiden bis jetzt publizierten Bücher werden immer zusammen als Kompendium für die mittelalterliche Kunstgeschichte einen hervorragenden Platz behalten, denn die geben an tatsächlichem Material mehr als wir sonst von Handbüchern der Kunstgeschichte zu erwarten gewohnt sind, aber wegen ihrer betonten französischen Sympathien können sie nicht die besten deutschen Kunstgeschichten ersetzen. Man fragt sich unfreiwillig, ob das nicht richtiger und nützlicher gewesen wäre, wenn die gelehrten Forscher sich auf die Geschichte der französischen Kunst (nebst orientierenden Kapiteln über die gleichzeitige ausländische Kunst) beschränkt hätten. Das Werk würde dadurch jede Schwäche verloren haben und lesbarer geworden sein. Besonders dieses zweite Buch bekommt seinen Hauptwert durch die Kapitel über romanische Kunst in Frankreich.

Das Buch wird mit einer Übersicht der romanischen Architektur von M. Camille Enlart eingeleitet. Das Thema gehört kaum zu den fesselndsten und der ungemeine Reichtum an Bauwerke, die Erwähnung forderten, machte es nicht leichter, eine unterhaltende Darstellung zu schreiben. Besonders zu bedauern ist hier die Sparsamkeit an Abbildungen; infolgedessen verliert das sorgfältig ausgearbeitete Kapitel an Interesse für alle die Leser, die nicht schon früher mit den zahlreichen beschriebenen Monumenten bekannt sind. Die allgemeinen Charakteristiken der romanischen Architektur in den verschiedenen Ländern müssen das Interesse an den einzelnen Bauwerken ersetzen.

In dem folgenden Kapitel (VI), »La sculpture romane«, werden durch M. André Michel und M. Emile Bertaux die plastischen Meisterwerke Frankreichs und Italiens aus den 10. bis 12. Jahrhunderten vorgeführt. Keine anderen Länder sind erwähnt. Ob diese Disposition im vollen Einklang mit dem Titel steht, möchten wir hier nicht diskutieren, lieber betonen, daß das innerhalb der Grenzen der französischen und italienischen Kunst Gegebene hohe Ansprüche befriedigt. M. André Michels Abschnitt über die französische Plastik des 11. und 12. Jahrhunders ist vielleicht die interessanteste Partie des ganzen Buches. Die lebhafte, fesselnde Darstellung dürfte wohl in manchen Punkten Opposition erwecken, aber gerade diese Eigenschaft ist kein Nachteil für die wissenschaftliche Forschung — M. Emile Bertaux' Vorliebe für Süditalien läßt ihn die Anfänge der toskanischen Skulptur etwas stiefmütterlich betrachten, was wohl kaum auffallen würde, wenn nicht seine Kontributionen sich sonst durch einen seltenen Grad der Vortrefflichkeit auszeichneten.

Kapitel VII ist der romanischen Wandmalerei in Frankreich und Italien, den othonischen Miniaturen und den französichen Glasmalereien gewidmet. Hier bringt zuerst ein deutscher Forscher, Dr. A. Haseloff, eine sehr lehrreiche

Schätzung der othonischen Renaissance. Die verschiedenen deutschen und englischen Miniaturistenschulen werden klar begrenzt und charakterisiert, der Leser bekommt eine distinkte Vorstellung der Hauptströmungen dieser höchst bedeutenden Buchmalerei, die in germanischem Boden wurzelte.

In dem folgenden Abschnitt desselben Kapitels würdigt M. Emile Mâle ausführlich mehrere, jetzt fast verlorene, in Aquarellkopien erhaltene Fresken in provençalischen Kirchen und schätzt besonders in sehr starken Ausdrücken die Fresken aus Saint Savin, die sogar mit Werken von Puvis de Chavannes verglichen werden. Fein und treffend weiß derselbe Verfasser die dekorative Schönheit der altfranzösischen Glasmalereien zu schildern.

M. Emile Bertaux endet das Kapitel mit einer systematischen Beschreibung der wichtigsten Monumentalmalereien und Miniaturen aus dem 11. bis 13. Jahrhundert in Süditalien und teilt dabei das Material in folgenden Hauptgruppen: Die Basilicat-Schule, Monte Cassino, Sant Angelo in Formis und die Exultes von italo-byzantinischen Künstlern. — Die Malerei derselben Zeit in nördlicheren Gegenden von Italien wird noch nicht besprochen.

Kapitel IX enthält eine mustergültige Darstellung der »Evolution des arts mineurs du VIII au XII siècle« von dem verstorbenen Großmeister auf diesem Gebiete, Emile Molinier. Etwas fremdartig wirkt es, daß in demselben Kapitel ein Abschnitt über »Les influens orientales« von M. J. J. Marquet de Vasselot eingeschlossen ist, über dessen Notwendigkeit wir uns schon bei der Besprechung des ersten Buches geäußert haben.

Dann folgt noch im IX. Kapitel »L'art monétaire« von M. Maurice Pron und schließlich eine »Conclusion au tome premier« von dem Directeur de l'ouvrage M. André Michel, der diese sehr schwierige Aufgabe in glücklichster Weise löst. Klar und geistreich zeichnet er die großen Linien, die die Entwickelung der christlichen Kunst seit ihrem Anfang bis zum 13. Jahrhundert bestimmen, und gibt dadurch dem Leser einen wertvollen Überblick, den man sonst leicht beim Lesen des Werkes von nahe 1000 Seiten verliert. Als Ganzheit wirkt so das zweiteilige Tom I, imponierend durch seinen Inhaltsreichtum, zuverlässig durch die Mitarbeiterschaft der verschiedenen Spezialisten und anziehend durch die klare Komposition.

Oswald Sirén.

Ausonia, die neue Zeitschrift der *Società italiana di archeologia e storia dell' arte* ist in Rom erschienen und dieses erste reich illustrierte Heft entspricht vollauf den Erwartungen der gelehrten Welt. Wie die Gesellschaft aus Archäologen und Kunsthistorikern besteht, so nimmt die Zeitschrift auch archäologische und kunsthistorische Besprechungen auf. *Paolo Orsi* beschreibt interessante vorgeschichtliche Gräber bei Modica in Sizilien, die Cava Lazzaro und die Grotta Lazzaro. Unter den Funden lenkt er besonders die Aufmerksamkeit der Gelehrten auf eine besondere Art bearbeiteter Knochen, die man schon in den Gräbern von Castelluccio gefunden hat und die in den einfachen Ornamenten Anlehnungen an den ältesten mikeneischen Stil zeigen. An der Küste bei Girgenti ist statt dessen ein kleiner Topf mikeneischen Stils gefunden worden und Orsi betont die Wichtigkeit dieses Fundes, weil er beweist, daß schon in den uralten Zeiten die griechischen Schiffer es wagten, an der gefährlichen Südküste zu landen. *D. Comparetti* publiziert eine archaische Inschrift aus Cuma, die er dem 5. Jahrhundert zuschreibt, und in welcher eine klare Andeutung des bacchischen Kultus und seiner Mysterien zu lesen ist.

E. Brizio bespricht die Statue des Jünglings von Subiaco aus dem Museo delle Terme Diocleziane. Er glaubt in dem Bildwerk die Darstellung eines sich gegen die göttlichen Pfeile schützenden Niobiden zu sehen und meint, er könne wohl zu einer Gruppe mit der weiblichen kopflosen Niobide des Museo Chiaramonti gehören. Da Professor Brizio es für wahrscheinlich hält, daß auch die vatikanische Niobide wie der Jüngling aus der neronianischen Villa von Subiaco stammen müsse, so hätten die beiden Bildwerke vielleicht dort eine Gruppe gebildet. Er meint, die Statue des Jünglings von Subiaco sei ein griechisches Originalwerk des 4. Jahrhunderts vor Christi Geburt. Aus allem glaubt er schließen zu können, daß in der neronischen Villa bei Subiaco eine griechische Originalgruppe der Niobiden von einem attischen Künstler des 4. Jahrhunderts gewesen sein muß und daß man bei regelrechten Ausgrabungen wohl noch mehr Fragmente finden würde. *G. Patroni* beschreibt eine Hydria mit der Darstellung des mit der Harpe gegen die Hydra kämpfenden Herakles. Athena und eine fliehende Jungfrau wohnen dem Kampfe bei, aber das Eigentümliche der Darstellung ist, daß neben Herakles eine Ara sich befindet, auf welcher eine Phiale mit dem Kopf eines Jünglings steht. Die Vase ist nach Patroni wohl aus der Hälfte des 5. Jahrhunderts. Dr. *P. Ducati* publiziert ein Ariballum des Berliner Museums mit einer interessanten Szene aus den Kentaurenkämpfen, und *B. Nogara* die Figur der Byblis aus dem Kreise der sechs Heldinnenmalereien, welche im Jahre 1817 bei den Ausgrabungen bei Tor Marancia gefunden wurden und jetzt im Vatikanischen Museum aufbewahrt werden. *F. Grossi-Gondi* teilt die Forschungen mit, die er unternommen hat, um die Villa und die Grabstätte der Gens Furia wieder-zufinden, welche ungefähr im Jahre 1665 bei Frascati, wie uns O. Kircher berichtet, aufgefunden wurden. Er meint, daß die alte Villa am westlichen Ende des Gartens des Klosters von Camaldoli gewesen sein muß.

Der kunsthistorische Teil der Ausonia enthält einen grundlegenden Artikel von Frl. Dr. *Lisetta Ciaccio* über die letzte Periode der gotischen Skulptur in Rom, in welchem nicht nur eine Anzahl von Grabmälern wie das vom Kardinal Vulcani in S. Francesca Romana, das von Riccardo Caracciolo in S. Maria del Priorato, besprochen werden, sondern auch einige interessante gotische Grabmäler, wie das vom Kardinal d'Alançon in Santa Maria in Trastevere, durch Zusammenstellung der zerstreuten Teile richtig ergänzt werden.

Dr. *G. Toesca* veröffentlicht verschiedene bronzene Gegenstände aus dem Städtischen Museum von Lucca, die er für longobardisch hält und dem 7. Jahrhundert zuschreibt. *Lionello Venturi* publiziert ein kleines Trecentobild aus dem Museum von Stuttgart, auf welchem der Maler Paolo da Venezia Augustus und die Sibylle dargestellt hat, genau nach der Erzählung des Jacopo da Voragine.

Rodolfo Lanciani gibt uns verschiedene neue Dokumente, welche Künstler des 16. Jahrhunderts betreffen. Darunter finden wir eine Nachricht über Alexandro Cioli, den florentiner Bildhauer, welcher im Jahre 1576 für den Kardinal Peretti in S. Maria Maggiore arbeitete. Von Pirro Ligorio erfahren wir, daß er 1542 für den Erzbischof von Benevent Francesco della Rovere eine Loge in dessen Palast in via Lata *alla grottesca* ausmalte. Einen kleinen, interessanten Bericht publiziert Dr. *E. Ghislanzoni* über die Art, in welcher die aus dem Nemisee gehobenen Bronzeköpfe an das Schiff, zu dessen Schmuck sie dienen sollten, befestigt waren. Dr. *L. Pernier* publiziert einen genauen Bericht über die neusten Ausgrabungen in Kreta.

Fed. H.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

Schätzung der [illegible] deutschen und englischen [illegible] begrenzt und charakterisiert [illegible] distinkte Vorstellung [illegible] bedeutenden Buchmalerei [illegible] wurzelte.

In dem [illegible] M. Emile Mâle [illegible] in Aquarell [illegible] Kirchen [illegible] die [illegible] [illegible] des alt- [illegible]

[illegible] mit einer [illegible] Monumental- [illegible] bis 13. Jahrhundert [illegible] Material in folgenden [illegible] Monte Cassino, Sant [illegible] [illegible] Zeit [illegible] noch nicht [illegible]

[illegible] schon bei [illegible] haben.

[illegible] im IX. Kapitel [illegible] schließlich [illegible] vom Direktor [illegible] M. [illegible] sehr schwierige [illegible] glücklichste [illegible] und geistreich [illegible] Entwickelung der [illegible] bis zum 15. Jahrhundert [illegible] dem Leser einen wertvollen [illegible] beim Lesen des [illegible] Als Ganzheit [illegible] durch seinen [illegible] Mitarbeiterschaft [illegible] durch die klare Komposition.

Oscalo Sirén [illegible]

[illegible] neue Zeitschrift der *Società italiana d.* [illegible] in Rom erschienen und dieses [illegible] entspricht vollauf den Erwartungen [illegible] Welt. [illegible] die Gesellschaft aus [illegible] besteht, so nimmt die [illegible] und kunsthistorische Be- [illegible] interessante vor- [illegible] in Sizilien, die Cava [illegible] den Funden [illegible] Gelehrten [illegible] schon in den [illegible] die in den [illegible] mike- [illegible] statt dessen [illegible] worden und Orl [illegible] er beweist, daß schon in den [illegible] Schiffer es wagten [illegible] *D. Comparetti* publiziert [illegible] die er dem 5. Jahrhundert zuschreibt, [illegible] klare Andeutung des [illegible] Kultes [illegible] sterien zu lesen ist.

[illegible] die Statue des Jünglings von Subiaco [illegible] Terme Diocleziane. Er glaubt [illegible] Darstellung eines sich gegen die gött- [illegible] Niobiden zu sehen und meint, [illegible] Gruppe mit der weiblichen kopf- [illegible] Chiaramonti gehören. Da Pro- [illegible] hält, daß auch die vati- kanische [illegible] Jüngling aus der neronianischen Villa [illegible] müsse, so hätten die beiden [illegible] Gruppe gebildet. Er meint, die Statue [illegible] von Subiaco sei ein griechisches Originalwerk [illegible] Jahrhunderts vor Christi Geburt. Aus [illegible] können, daß in der neronischen Villa bei Subiaco [illegible] Originalgruppe der Nio- [illegible] Künstler des 4. Jahrhunderts gewesen sein [illegible] regelrechter Aus- grabungen [illegible] finden [illegible] *G. Patroni* [illegible] Darstellung des mit der [illegible] Herakles. Athena und [illegible] Kampfe bei, aber das Eigentümliche der [illegible] neben Herakles eine Ara sich befindet, auf welcher [illegible] mit dem Kopf eines Jünglings steht. Die Vase ist nach Patroni wohl aus der Hälfte des 5. Jahrhunderts. Dr. *P.* [illegible] publiziert ein Ariballum des Berliner Museums mit [illegible] interessanten Szene aus den Kentaurenkämpfen, und [illegible] Figur der Byblis aus dem Kreise der sechs [illegible] welche im Jahre 1817 bei den Aus- [illegible] gefunden wurden und jetzt [illegible] werden. *F. Grossi-* [illegible] mmen hat, [illegible] wieder, [illegible] sein muß.

Der [illegible] Teil der Ausonia enthält [illegible] Artikel von Frl. Dr. *Lisetta* [illegible] Skulptur in Rom, in welchem nicht nur eine Anzahl von Grabmälern wie das vom Kar- dinal Vulcani in S. Francesca Romana, das von Riccardo Caracciolo in S. Maria del Priorato, besprochen werden, sondern auch einige interessante gotische Grabmäler, wie das vom Kardinal d'Alancon in Santa Maria in Trastevere, durch Zusammenstellung der [illegible] Teile richtig er- gänzt werden.

Dr. *G. Tuscca* [illegible] verschiedene bronzene Gegenstände aus dem [illegible] Museum von Lucca, die er für longobardisch [illegible] Jahrhundert beschreibt. *Lionello Venturi* [illegible] Trecentobild aus dem Museum von [illegible] dem der Maler Paolo da Venezia [illegible] dargestellt hat, genau nach der [illegible] da Voragine.

[illegible] verschiedene neue Doku- [illegible] des 16. Jahrhunderts betreffen. [illegible] Nachricht über Alexandro Cioli, der [illegible] welcher im Jahre 1576 für den Kardinal [illegible] Maria Maggiore arbeitete. Von Pirro Ligorio [illegible] daß er [illegible] für den Erzbischof von Benevent [illegible] della Rovere eine Loge in dessen Palast in via [illegible] aushielt. Einen kleinen, interessan- ten Bericht [illegible] Dr. *E.* [illegible] *nzoni* über die Art, in welcher die aus [illegible] gehörenden Bronzeköpfe an das Schiff, [illegible] dessen Schmuck sie dienen sollten, befestigt waren. [illegible] *F.* [illegible] publiziert einen genauen Bericht über die [illegible] Ausgrabungen in Kreta.

Fed. H.

Herausgeber und verantwortlicher [illegible] Leipzig, [illegible]straße 13
Druck von Ernst [illegible] Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST 1907

ORIGINALRADIERUNG VON FRITZ LEDERER-KÖNIGSBERG A. D. EGER

MARKT IN MAGDEBURG

ORIGINALRADIERUNG VON MAX GIESE

AMRA UND SEINE MALEREIEN

VON JOSEF STRZYGOWSKI

AMRA ist ein kleines Schlößchen am Rande der großen arabischen Wüste, ungefähr in der Höhe, wo der Jordan in das tote Meer mündet. Die Gegend ist vor einigen Jahren, als man in Berlin die mächtige Prunkfassade aus Mschatta, einem Amra benachbarten Schlosse enthüllte, in aller Leute Mund gekommen. Heute legt die k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien ein Prachtwerk vor [1]), das nicht verfehlen wird, dieses hochgespannte Interesse aufs äußerste zu steigern. Seit Jahren vorbereitet, bedeutet es nichts anderes als ein Einlösen von Verkündigungen, die vonseiten der Wiener Akademie der Wissenschaften schon weit vor der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin gemacht wurden. Es ist bekannt, daß ein Priester der Olmützer Diözese, Alois Musil, das Verdienst der Entdeckung von Amra hat. Jetzt zeigt sich, daß Musil zugleich der Mann war, einen Schatz, der ihm bei seinen philologisch-topographischen Studien in den Schoß fiel, ganz allein auch nach seiner kulturellen Bedeutung zu würdigen. Aus dem Kreise derjenigen, die sich in Wien an die Bearbeitung des Fundes machten, hat Musil allein den richtigen Weg genommen. Man muß das Schlußkapitel seiner großen Arbeit lesen, um Zeit und Menschen, die Amra erbauten, lebendig vor sich zu sehen. Diese Lektüre kann sich jeder gönnen, denn Musil schreibt aus der vollen Kraft und Weitsichtigkeit eines modernen Menschen heraus. Erst durch die zielbewußte, großzügige Bearbeitung seiner Entdeckung hat er diese zu einer wirklich bedeutenden Tat ausgestaltet.

Die Hof- und Staatsdruckerei bietet nicht nur den Text Musils. In einem zweiten Bande gibt sie 41 farbige Tafeln nach Aufnahmen des Wiener Malers A. L. Mielich, der Musil bei einer dritten Expedition begleitete. Wir sehen Amra in seiner einsamen Wüstenlage, bekommen es im Grundriß, in der Außenansicht und in Schnitten vorgeführt, wandern dann die Wände entlang durch die einzelnen Säle und betrachten neugierig Gemälde, die trotz ihrer öfters fast vollständigen Zerstörung deutlich von einer Kultur sprechen, die sich fürs erste fremdartig genug ausnimmt. Mit den gewöhnlichen Schlagworten »römisch«, »byzantinisch«, »maurisch« kommt man da nicht aus. Auch der Forscher muß zuerst Musil lesen, um klar zu erkennen, daß die Malereien von Amra eine Welt vor uns auftun, in die bisher nur im Wege der Poesie zu gelangen war. Was Musil mit Amra und den umliegenden Schlössern vor uns erstehen läßt, ist mehr als ein halbes Jahrtausend älter als die spanische Alhambra. Wenn Graf Schack in seinem Buche über die Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien die Abendröte der großen islamischen Kulturblüte besungen hat, so führt Musil in die Anfänge dieser Strömung zurück und seine Vorführung wirkt ungleich lebendiger, weil sie sich abhebt von dem Leben der durch alle Vorstöße und Hemmungen bis auf unsere Tage unwandelbar bodenständig gebliebenen Erreger dieser ganzen Bewegung, den heute wie vor Muhammeds Zeit frei in der Wüste schweifenden Beduinen. Musil selbst ist einer der ihren geworden, als Bruder Musa tritt er vor uns hin und erzählt von heut und gestern, von vergessenen Bauten und ihrer einstigen Bestimmung.

Wer das Werden der islamischen Kultur verstehen will, muß streng auseinanderhalten die Zeit bis auf das Jahr 750 n. Chr. und die darauffolgende, mit der Begründung Bagdads einsetzende Entwickelung jener Formen in Leben und Kunst, die wir heute für Merkmale des muhammedanischen Wesens anzusehen gewohnt sind. Es handelt sich dabei vorwiegend um die äußere, durch Perser und Türken vollzogene Umbildung einer Weltanschauung, die ursprünglich, das heißt vor dem Jahre 750, im Innern Arabiens entstanden und von Muhammed dem Monotheismus der Juden und Christen angenähert worden war. Wie das Christentum, bevor es in Konstantinopel und Rom zur uniformen Kirche wurde, sich aus dem Judentum in den Köpfen der Höchstgebildeten der griechisch-orientalischen Welt zu seiner kulturellen Höhe entwickelt hatte, so erhielt auch der von den Arabern geschaffene Islam erst in den Köpfen der Höchstgebildeten unter den übergetretenen orientalischen Christen seine volle Ausgestaltung. Wieweit die bildende Kunst Überlieferungen aus Südarabien nach Syrien mitbrachte, das wissen wir nicht. Was die Araber in Jerusalem (Felsendom) und Damaskus (Große Moschee) schufen, schließt an den vorgefundenen christlichen Bestand an; Amra ist das erste Denkmal, an dem wir sehen können, was die Omajjadenfürsten ohne solche Voraussetzungen eigentlich künstlerisch zu schaffen imstande waren. Denn Amra ist eine einheitliche Schöpfung, nicht ein Konglomerat aus mehreren Jahrhunderten. Und vor allem es ist unangetastet durch alle Jahrhunderte auf uns gekommen.

Da ist es nun höchst interessant zu beobachten, daß die ganze Bauart nichts neuartig Arabisches aufweist, sondern syrisch ist auch darin, daß auf jedes reichere plastische Ornament verzichtet ist. Man betritt den Hauptsaal durch eine schmucklose, aus Steinbalken inmitten der Hausteinmauern gebrochene Tür und befindet sich dann im Mittelschiff einer durch weitgespannte Rundbogen wie in Ruweha und Kalb-Luseh gebildeten dreischiffigen Halle, die nach der in der ganzen Gegend üblichen Art mit Tonnengewölben aus Stein überdeckt ist. Syrisch ist vor allem der Abschluß des Saales dem Eingang gegenüber: an eine geradlinig abschließende Mitteltonne legen sich seitlich Apsidenräume, wie man sie in den an-

1) Kusejr 'Amra, Bd. I: Text; Bd. II: 41 farbige Tafeln. Hgg. von der Kais. Akademie der Wissenschaften. 250 Kr.

tiken Bauten Syriens ebenso typisch wie in den christlichen Kirchen sieht. Überhaupt könnte der Saal von Amra für eine christliche Kirche gelten, wenn nicht die Malereien den muhammedanischen Ursprung sicher stellten. Da sieht man (Abb. 1)[1]) an der vornehmsten Stelle, dem Eintretenden gerade gegenüber, im Halbdunkel der tiefen Mittelnische eine thronende Gestalt unter einem Baldachin mit kufischer Inschrift. Leider ist diese so verblaßt, daß vorläufig nur das Ende feststeht! »Möge ihm Gott Vergeltung geben und sich seiner erbarmen«. Danach wäre der rotbärtige Mann, den wir wie einen Heiligen mit dem Nimbus um das Haupt dargestellt sehen, ein Verstorbener, also nicht, was anzunehmen naheläge, der regierende Khalife. Unter diesen Umständen könnte man an Muhammed selbst oder einen seiner Nachfolger denken. Er würde Christus ähnlich, nach der Auffassung der Araber auf dem Minbar sitzend als Richter, Herrscher oder Prediger gegeben sein. Vielleicht bringt die Detailforschung noch Licht in diese Deutung, wobei das härene Gewand und die Wahrscheinlichkeit, daß eine Gestalt links die Lanze hält, eine andere, scheinbar weibliche rechts akklamierend die Hand erhebt, von Bedeutung sein dürfte[2]). In derselben Art sieht man in abendländischen Handschriften Karl den Kahlen und Heinrich II. dargestellt, nur trägt die eine Begleitfigur dann statt der Lanze das Schwert. Daß ich mit der Deutung nicht ganz fehlgehen dürfte, belegt ein anderes Gemälde des Saales, worin die historischen Beziehungen zum Islam unwiderlegbar deutlich sind. An der Westwand sieht man (Abb. 2) die von Muhammed und seinen Nachfolgern unterworfenen Reiche in ihren Vertretern dargestellt: den Kaiser (von Byzanz), Roderich (von Spanien), Chosroes (von Persien) und den Negus (von Abessynien) nebst anderen, deren Beischriften verloren gegangen sind. Sie mögen, wie der Negus, dem Islam nicht mit ihrer ganzen Herrschaft, sondern lediglich mit einem kleinen Teile verfallen sein. Ein Raum, in dem solche Dinge dargestellt sind, wird schwerlich, wie man angenommen hat, als Teil eines Bades zu deuten sein. Vielmehr haben wir es wahrscheinlich mit einem Thronsaal zu tun und das ist denn auch die Meinung, die sich dem unbefangenen Leser in Musils historischer Einbegleitung aufdrängt.

An diesen Thronsaal schließt sich, das beweist Musil durch Analogien, ein Bad. Es besteht aus einer tonnengewölbten Kammer mit umlaufenden Wandbänken und zwei durch Röhrenleitungen aus einem nahegelegenen Brunnen gespeisten Baderäumen, einem kreuzgewölbten mit tiefer Fensternische und einem zweiten mit Kuppel und angebauten Podien in Apsiden. Die Bilder dieser drei Räume könnten den Verdacht erwecken, älter zu sein als der Islam. Ich will sie daher zuerst besprechen.

Womit wird man die Kuppel eines Baderaumes schmücken? Paßt dahin eine Darstellung des nördlichen Sternenhimmels? Warum nicht; man hat den Zodiacus in Pavimentmosaiken angebracht und Petron läßt im Gastmahl des Trimalchio gar ein Speisebrett damit geschmückt sein, als Anregung für den Koch, der auf jedes Zeichen eine entsprechende Speise setzte, auf den Stier z. B. ein Stück Rindfleisch. Der Badende sah in Amra auf weißem Grunde den Schützen als Kentauren und die Wage dargestellt, getragen von einem nackten Mann. Ebenso nackt vom Rücken gesehen die Zwillinge und den Wassermann mit einem weißen Schultermantel. Andere bekleidete Figuren umgeben die beiden im Zenit stehenden Bären. Die ganze Darstellung ist rein antik, nichts weist auf den Bilderhaß der Moslim. Nur Helios scheint zu fehlen, den man gern z. B. in zwei vatikanischen Miniaturen der Hemisphären gemalt sieht. An der Datierung in vorislamische Zeit hindert lediglich der Zickzackfries, der die Kuppel unten abschließt: ein typisch altpersisches Motiv, das in Syrien zuerst monumental angewendet an Mschatta vorkommt.

In den anderen Räumen des Bades findet man Ranken- und Rautenmuster (Abb. 3, S. 217), die schon durch ihren weißen Grund so stark an berühmte Mosaiken in Rom, diejenigen aus konstantinischer Zeit in dem schweren Rundbau von S. Costanza erinnern, daß auch hier wieder der erste Gedanke für den in der orientalischen Kunst Unerfahrenen ist, diese Malereien müßten dem 4. oder 5. Jahrhundert angehören. In Wirklichkeit liegt der interessante Fall so, daß wir es mit der im Orient ungemein langlebigen letzten Schicht der Antike zu tun haben, die im 8. Jahrhundert gerade so aussieht, wie im 4. Jahrhundert, wo sie unter anderem von Jerusalem aus auf Rom übergegriffen hat. Durchaus antik sind denn auch die figürlichen Darstellungen, die an die Wände dieser beiden Räume gemalt sind. Im kreuzgewölbten Raume Badeszenen, die daran erinnern, daß die menschliche Gestalt auf japanischem Boden von Westasien übernommen ist: diese Szenen könnten mit einigen Änderungen in der Qualität ebensogut von einem Ostasiaten gemalt sein. In der tonnengewölbten Kammer über dem Eingang ein Traumbild (Abb. 4), das ebenso komponiert auf dem bekannten Elfenbeinthron in Ravenna im Traum Josefs wiederkehrt. Und wenn man frägt, wie es möglich sei, daß eine Stadt westlich jenseits der griechischen Kulturwelt und ein Schloß diesseits am Wüstenrande sich in solchen Zügen treffen, dann liegt die Erklärung darin, daß die italische Residenz des 5. Jahrhunderts wie Amra aus dem 8. Jahrhundert abhängig sind von demselben Kunstzentrum, der Metropole von Syrien, Antiochia. Man muß freilich wissen, daß die ersten Bischöfe von Ravenna Antiochener waren und die syrische Kolonie daselbst die hervorragendste Rolle spielte. Christentum und Antike müssen in Antiochia merkwürdig unvermittelt in der bildenden Kunst nebeneinander bestanden haben.

1) Unsere Abbildungen geben, in Schwarz-Weiß ausgeführt, nur einige wenige Beispiele und ein sehr schwaches Abbild der zahlreichen prächtigen Farbendrucke der Wiener Hof- und Staatsdruckerei.

2) Für die Lesung der Inschriften vgl. Nöldeke in der »Neuen freien Presse« vom 28. März 1907. Sollte der Anfang allâhom lauten, so spräche das, wie mir N. Rhodokanakis mitteilt, nicht gegen meine Auffassung (vgl. dazu die Wiener »Zeit« vom 25. Mai 1907).

FÜNF WANDMALEREIEN
AUS DEM SCHLOSSE AMRA

NACH AUFNAHMEN VON
A. L. MIELICH

ABB. 1

ABB. 2

ABB. 5

ABB. 4

VERLAG DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN

Nur so ist es verständlich, wie in Amra zwei dekorativ zu Seiten eines Fensters in Vorder- und Rückenansicht gelagerte Frauengestalten (Abb. 5) so rein antik ausfallen konnten, daß man ihren Ursprung lediglich an der typisch syrischen Zugabe je eines Baumes erkennt.

Der Hauptwert von Amra liegt in den Malereien des Thronsaales. Diese sind für die Kunstwissenschaft von so durchschlagender Bedeutung, daß es wohl selbst im Rahmen einer gemeinverständlichen Besprechung gestattet sein dürfte, zur Herausarbeitung ihres Wertes etwas weiter auszuholen. Gelehrte und Laien wachsen heute noch in der schulmäßigen Überzeugung auf, daß die Gemälde der Katakomben von Rom das Um und Auf der ältesten christlichen Kunst seien. Man hat neuerdings für sie die Bezeichnung christliche Antike geprägt. In ihnen herrscht in der Tat durchaus, wie in der griechischen Kunst die menschliche Gestalt vor. Daneben aber — und das wird allgemein übersehen — hat es eine auf das ablehnende Verhalten der eigentlichen Semiten gegenüber der Menschengestalt zurückzuführende orientalische Strömung gegeben, die dem Ornament den Vorzug gab und figürliche Darstellungen repräsentativen Charakters ausschließlich auf die Sanktuarien beschränkte. Ein gutes Beispiel dafür ist das bereits einmal erwähnte Mausoleum S. Costanza bei Rom. Dort finden sich solche Mosaiken, in denen die Wirkung ausschließlich auf biblische Gestalten gelegt ist, nur in den Apsiden; in der Kuppel dagegen verschwanden sie ganz klein in laubenartig verschlungenen Rankenbäumen über einer Flußlandschaft mit jagenden und fischenden Eroten und in den Mosaiken an der Decke des Umganges sind auf dem weißen Grund ausschließlich geometrische Muster und zweimal Weinlaub mit der Darstellung der Traubenernte gegeben.

Was da in konstantinischer Zeit in Mosaik ausgeführt worden ist, das schlägt ähnlich im 5. Jahrhundert ein reicher Mann dem Mönch Nilus vom Sinaikloster vor. Er wollte eine Kirche bauen, an deren Wänden Jagden gemalt werden sollten, verschiedene Arten von Tieren durch Jäger und Hunde verfolgt und Fischzüge mit allerlei im Netz oder mit der Hand gefangenen Fischen. Für das Sanktuarium waren Bilder Christi und der Märtyrer bestimmt. Nilus verwirft den Plan und verlangt aus didaktischen Gründen Szenen des Alten und Neuen Testamentes. Was der reiche Mann wollte, war offenbar hergebracht; Nilus vertritt der Tradition gegenüber eine Neuerung, die sich zu seiner Zeit allgemein durchsetzt. Wir stehen dem Ringen von Antike und Mittelalter gegenüber: Die Kunst, am Ausgang der Antike und im besonderen von Antiochia aus zur reinen Schmuckform geworden, wird von der Kirche aus ihrer Bahn geworfen und dazu ausersehen, diejenigen zu belehren, die nicht lesen können. Vor diesem Umschwunge konnte man in monumentalen Räumen Gemälde ohne Bezug auf den Zweck des Gebäudes sehen, etwa wie heute Puvis de Chavannes im Hôtel de Ville zu Paris Szenen des täglichen Lebens, darunter Jagd und Fischfang gemalt hat. Die Nachklänge dieser orientalischen, auch in die frühesten Kirchen übergegangenen Antike findet man in Rom sowohl wie in Ravenna einmal in den Flußlandschaften unterhalb der großen Gestalten in den Apsiden, dann in den mit Rankenwerk gefüllten Gewölbeflächen. Daß diese Richtung nicht ganz ausstarb, bezeugt die Nachricht, in der Stephanskirche von Gaza sei ein Fluß zwischen Wiesen, mit von Vögeln belebtem Wasser gemalt gewesen. Den Hauptbeweis aber für das Fortleben dieser Richtung erbringt jetzt Amra. Die volle Bedeutung dieser Tatsache ergibt sich erst, wenn man noch eine andere Schlußkette heranzieht.

Es wird so oft von einem Bilderverbot des Islam gesprochen. Wogegen es sich genau genommen richtete, läßt sich nach den Schriftquellen nicht sagen, daß es aber von allem Anfang an bestand, ja älter als der Islam ist, steht außer Zweifel. Seine Wirkung zeigt sich schon in der eben geschilderten dekorativen Richtung der antiken Kunst, die sich unter dem Einfluß der Semiten ausgebildet haben dürfte. Und seine zähe Kraft bewährt sich erst recht, als die Semiten mit dem Islam zu einer Weltmacht wurden. Denn es ist u. a. das sog. »Bilderverbot« des Islam, was in Byzanz zum Bildersturm geführt hat. Ich greife von den historischen Tatsachen nur die an den Reibungsflächen zwischen Islam und Byzanz spielenden heraus. Im Jahre 724 schickt Leo der Isaurier, der Kaiser von Konstantinopel, den Bischof Theophilus von Nikolia in Phrygien und Beser, einen bekehrten Muhammedaner, aus, die Juden und Muslim zum Christentum zu bringen. Die Bemühungen scheiterten aber an der abgöttischen Verehrung, die man den Bildern bewies, das heißt also doch wohl den Heiligenbildern. Der Khalife Jazîd III., der bei Musil im Zusammenhange mit Amra wiederholt genannt wird, ließ die Bilder aus den Kirchen der Christen reißen, die Wände abkratzen und die Malereien auslöschen, das heißt wohl wieder nur die religiösen, der Anbetung ausgesetzten Ikonen. Man darf alle diese Nachrichten eben nicht als gegen die Bilder im allgemeinen gerichtet ansehen. Es ist denn auch bezeichnend, daß die bilderstürmenden Kaiser sich selbst und die Ihrigen darstellen ließen. In den Kirchen blieben nur die biblischen Szenen weg und man griff wieder, bezeichnend genug, auf die altchristliche Dekoration der Kirchen des Orients zurück: die Szenen des Alten und Neuen Testamentes verschwanden und es erschienen dafür wieder wie einst Landschaften, Tierstücke und Jagden. Dem Kaiser Konstantin Kopronymos, von dem die Bilderfreunde aussprengten, er wolle den Lehren Muhammeds und der Juden auf den Trümmern des Christentums eine Stätte bereiten, wurde unter anderem auch vorgeworfen, daß er die Blachernenkirche in einen Obstgarten und ein Vogelhaus verwandelt habe.

Das sind die Voraussetzungen, unter denen man Amra betrachten muß, um seiner bahnbrechenden wissenschaftlichen Bedeutung gerecht werden zu können. Wird erst einmal zugegeben, daß Amra eine islamische Schöpfung der letzten Omajjadenzeit ist, dann fällt seine Ausschmückung mit der ersten Periode

des Bildersturmes zusammen und seine Bilder müßten dann jene Erwartungen erfüllen, die auf Grund der orientalischen Antike, jener im Bildersturm wieder lebendig gewordenen Tradition gehegt werden dürfen. Ich gehe nunmehr an die Betrachtung der Wandgemälde des Thronsaales, eines Monumentalraumes, der wie gesagt, schon im Grundriß der Art christlicher Kirchen Syriens sehr nahe kommt.

Im Sanktuarium, das ließ die antike Tradition zu, ist Muhammed oder einer seiner Nachfolger dargestellt. Von einer Verehrung des Bildes konnte keine Rede sein, weil die tiefe Nische, in deren Helldunkel es erscheint, obwohl nach Süden, das heißt Mekka, gerichtet, nicht mit dem Mihrab, der Gebetnische, verwechselt werden kann. Dieser der Tür gegenüberliegende Raum kann vielmehr nur der Sitz des Herrn von Amra gewesen sein und war zumeist, selbst bei Empfängen, wie man bei Musil nachlesen kann, durch Vorhänge geschlossen. Und das zweite Bild, von dem die Rede war, die vom Islam besiegten Fürsten, lief gewiß nicht Gefahr, Gegenstand einer abgöttischen Verehrung werden zu können. Was sonst noch von den Wandgemälden des »Thronsaales« übrigbleibt, das heißt die Masse derselben, erfüllt überraschenderweise durchaus, was der Kunsthistoriker davon erwartet, das heißt diese Gemälde bieten den vollen Beweis für das Wiederdurchbrechen alter orientalischer Traditionen im Bildersturm, sie liefern endlich einmal auch einen auschaulichen Beleg inmitten eines Wirrsales widersprechender literarischer Nachrichten über diese Bewegung und das Bilderverbot des Islam. Wir sehen uns zunächst die Wände, dann die Gewölbe des Saales an.

Unter dem Thronenden der Hauptnische ist eine Szene des Fischfanges dargestellt. Sie mag symbolische Bedeutung haben. Dagegen bedeuten alle übrigen Bilder wohl rein jene lebensvollen Szenen, die sie in Wirklichkeit darstellen. Neben dem Saaleingang an der Wand rechts sieht man den Fischfang »mit dem Netz« ausführlich behandelt (ich möchte glauben, daß auch oben ein Boot, nicht die ausgestreckten Arme einer betenden Gestalt gegeben sind). Gegenüber, an der Südwand dieser Tonne, ist eine schöngekleidete Frau unter einem Zelte inmitten von Gerät und Dienern sitzend dargestellt. Die Längswand zwischen diesen Schmalbildern füllt eine bunte Ausmalung von Badeszenen (? Abb. 2), durch welche die Gruppe besiegter Fürsten völlig in die Ecke gedrückt erscheint. Was sonst noch an den Wänden sichtbar wird, bewegt sich ausschließlich auf dem Gebiete der Jagd: »verschiedene Arten von Tieren durch Jäger und Hunde verfolgt«. Über der Badeszene werden Wildesel durch Windhunde gehetzt. Männer zu Fuß und zu Pferd suchen sie in eine aus starken Zweigen errichtete Umzäunung zu treiben. An der Längswand gegenüber sieht man die Meute in vollem Lauf hinter Gazellen, die in einem Bilde der Südwand ausgeweidet werden (Abb. 6). Gegenüber das Abfangen von Wildeseln im Netz. Die Masse der Gemälde des Thronsaales von Amra liefert also jene Szenen von Jagd und Fischfang, von denen Nilus spricht und die von den Bilderstürmern wieder eingeführt wurden.

Wenn ich zum Schluß noch mit einem Wort auf die Malereien in den Gewölben eingehe, so ist zunächst die merkwürdige Tatsache zu erwähnen, daß

ABB. 3. DEKORATION AUS DEM SCHLOSSE AMRA. NACH AUFNAHME VON A. L. MIELICH.
VERLAG DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN

alle Bilder der Mitteltonne Frauen vorführen, die mehr oder weniger nackt sind. Sie verbergen sich entweder halb hinter Vorhängen oder treten zwischen diesen heraus, halten wie Viktorien Kreise empor oder sind sitzend gegeben, fast immer in roten Rund- oder Giebelnischen zwischen Säulen auf blauem Grund. Diese Neigung zur Vorführung der Nacktheit erinnert an eine aus dem Sande Ägyptens wiedererstandene Gruppe von kleinen Bildwerken in Stein, Holz, Bein und Bronze, die wie der Schmuck gewisser Seiden- und Wollstoffe bezeugt, daß man in Syrien und Ägypten schon in spätantiker Zeit mit besonderer Vorliebe an der Nudität hing. Wir haben es also nicht mit einer erst aus dem Geschmack der Araber geborenen Neuerung zu tun; ebensowenig sind die Darstellungen der Handwerke in der Osttonne irgendwie spezifisch islamischen Ursprunges. Was die Malereien von Amra bieten, ist aus dem Bestande des späteren orientalischen Hellenismus genommen, in dem sich neben griechischen einheimisch syrische Elemente melden und nicht zuletzt auch solche, die von Mesopotamien und dem Iran aus schon in antiker Zeit nach dem Westen vorgedrungen waren. Es kann daher nicht verwundern, an einer Stelle des Zyklus von Amra (Abb. 6) Personifikationen mit griechischen Beischriften auftauchen zu sehen, daneben aber eine dekorative Einordnung sämtlicher Gemälde, die, von Mesopotamien ausgehend, sich die byzantinische Kunst ebensogut wie die abendländische erobert hat: die Verkleidung der unteren Wandflächen durch (gemalte) Vorhänge. In Pompeji wird man dieses Motiv vergebens typisch nachzuweisen suchen; dort herrscht noch durchaus der architektonische Sockel. Und schließlich scheint auch die Vorliebe für Jagddarstellungen mesopotamisch-persischen Ursprung zu haben. Man halte sich nur die assyrischen Reliefs neben die sassanidischen des Tak-i-Bostan und weiter neben die berühmten alten Perserteppiche, den großen Seidenteppich im Besitze des habsburgischen Kaiserhauses obenan — und wird die Entwickelungsreihe in ihren Hauptvertretern vor sich haben.

Kuseir Amra füllt eine klaffende Lücke der Kunstgeschichte. Es werden noch sehr viele Expeditionen dahin gehen und den wissenschaftlichen und künstlerischen Schatz zu heben suchen, der dort brachliegt, von den Beduinen als eine Schöpfung des großen Zauberers Salomon gemieden. Möchte es Professor Musil gelingen, für weitere Forschungsreisen die nötigen Mittel aufzutreiben. Man sollte meinen, daß dies nach den großen Erfolgen für den Entdecker von Amra keine Schwierigkeiten mehr hätte.

ABB. 6. WANDMALEREI IM SCHLOSSE AMRA

NACH AUFNAHME VON A. L. MIELICH

ZUR CRANACHFORSCHUNG

VON JULIUS VOGEL

SEIT der Dresdner Cranachausstellung im Sommer 1899 ist das Interesse an dem Leben und den Werken des sächsischen Meisters in stark aufsteigender Linie begriffen. Die Forschung hat auf Grund der gewonnenen Anschauung in stattlichen Monographien, von denen die fleißigen und gewissenhaften Untersuchungen von Eduard Flechsig in erster Linie auch hier genannt sein mögen, wie in Einzeluntersuchungen die Geschichte der Kunst des Meisters auszubauen gesucht, eine ganze Anzahl neuer und bedeutsamer Werke ist in den Bereich unserer Kenntnis gedrungen, Cranach ist jetzt mehr als je in der langen Zeit, in der er als Künstler gefeiert worden ist, »galeriefähig« geworden, für einzelne seiner Werke sind im Laufe der letzten Jahre Preise gezahlt worden, die wohl mit Recht einen Schluß auf die Bewertung seiner Persönlichkeit als Künstler zulassen. Daneben sind selbstverständlich die alten bekannten Werke etwas in den Hintergrund der Forschung getreten. Es schien, als ob sie uns nichts mehr zu sagen hätten, sie galten als die konstanten Faktoren, um die sich die neuen Ergebnisse der Forschung zu gruppieren hätten. Ich hoffe nachstehend an einem der bekanntesten und früher am meisten besprochenen Werke des Künstlers, dem berühmten »Sterbenden« des Leipziger Museums, zu zeigen, daß unser Wissen bisher auf falscher Grundlage beruhte. Diese Tatsache halte ich für wichtig genug, um für sie die Aufmerksamkeit der Forscher zu erbitten.

Aus der Geschichte des Gemäldes mag zum Verständnis der folgenden Untersuchung soviel wiederholt werden, daß der Ort seiner ersten Aufstellung, so viel wir wissen, die Nikolaikirche in Leipzig gewesen ist. Bei dem mit dem Jahre 1785 beginnenden großen Umbau der Kirche wurde es mit anderen Gemälden dem Geschmack der Zeit entsprechend, nach dem »ein ungesunder, dunkler, finsterer und mit Leichensteinen ausgetafelter Kerker, dessen Gemälde widrige Ideen erwecken, zu der erfreuenden Christusreligion nicht passen«, auf den Dachboden der Kirche verbannt, wo man in den ausrangierten Kunstwerken als Scheidewände für einen Taubenschlag passende Verwendung fand, bis sie hier im Jahre 1815 die Aufmerksamkeit zweier Kunstfreunde auf sich lenkten, restauriert und der Leipziger Stadtbibliothek überwiesen wurden. Goethe war es bekanntlich, der auf Grund der ihm gewordenen Mitteilungen in dem »Morgenblatt« vom 22. März 1815 die erste Mitteilung über diese Entdeckung brachte. Im Jahre 1848 wurden diese Epitaphien — denn um solche handelt es sich — dem Museum der bildenden Künste überwiesen. Die

LUKAS CRANACH D. Ä. DER STERBENDE
LEIPZIG. STÄDT. MUSEUM

Art der Verwendung auf dem Boden der Nikolaikirche erklärt es, daß sie einer Restaurierung im Jahre 1815, als sie wieder salonfähig gemacht wurden, dringend bedürftig waren. Goethe bemerkt auf Grund seiner Quellen: »Sie befinden sich freilich in einem traurigen Zustande, doch an ihrer Wiederherstellung ist nicht durchaus zu verzweifeln.« Eine solche Restaurierung von Cranachs »Sterbenden« bezeugt Schuchardt (Cranachs Leben und Werke II, S. 85), der das Bild in seinem ursprünglichen Zustande gesehen hat. Doch scheint die Herstellung der Gemälde sich damals in gegebenen Grenzen gehalten zu haben. Viel bedenklicher ist vielmehr eine *alte Übermalung* des Gemäldes, die sowohl *seinen Charakter entstellt und ihn tendenziös gefälscht als seine Entstehung in eine falsche Zeit gerückt hat.* Es handelt sich kurz gesagt darum, daß das Cranachsche Gemälde von Haus ebensowenig zum Epitaphium wie seiner Bestimmung nach für die Nikolaikirche bestimmt war. Die in dem oberen Teil in einem das Gemälde abschließenden Halbkreis eingezeichnete Inschrift, deren wichtigster Teil die Widmung ist: »Patri optimo Henricus Schmitburg Lipsiensis jurium doctor fieri fecit anno ab incarnatione domini MDXVIII« stammt nicht von Cranach her, sondern ist von anderer Hand in das Gemälde hineingeschrieben worden, als es für eine neue Bestimmung, nämlich die Aufstellung in der Kirche, hergerichtet wurde. An der Stelle nämlich, wo der »Sterbende« in der Nikolaikirche als Teil eines Epitaphs aufgestellt war, befand sich das Erbbegräbnis der Familie Schmidburg, in dem (nach Salomon Stepners Leipziger Inschriften vom Jahre 1675 unter Nr. 527) bereits 1490 Doktor Valentin Schmidburg beigesetzt worden war. Als im Jahre 1518, wahrscheinlich im Verlaufe des großen Umbaues, dem die Kirche damals unterworfen wurde, der »Sterbende« hierher überführt wurde, handelt es sich um die Aufstellung eines der Erinnerung an die hier Bestatteten dienenden Grabmals. Die oben mitgeteilte lateinische Inschrift ist also nicht mit Rücksicht auf das Gemälde *hanc tabulam,* sondern *hoc epitaphium* fieri fecit 1518 zu ergänzen. Damit ist der »Sterbende« aus der Liste der Gemälde des Jahres 1518 zu streichen, eine Notwendigkeit, die von manchem schon, der sich mit der kunstgeschichtlichen Stellung des Bildes eingehend befaßt hat, im stillen als sehr wünschenswert empfunden worden ist.

Das Jahr 1518 ist besonders reich an datierten Gemälden Cranachs. Ich nenne hier folgende:

1. Madonna mit dem Kinde, im Besitze des Großherzogs von Sachsen.
2. Eine ähnliche Madonna in einer Landschaft im Dom zu Glogau.
3. Eine Maria am Betpult mit Donator, im Großherzoglichen Museum zu Weimar (Nr. 23, im Katalog als »Aus Cranachs oder Grünewalds Schule« bezeichnet, vgl. jedoch Flechsig, Cranachstudien S. 103). Wird neuerdings dem Meister wieder abgesprochen.
4. Das umfangreiche Altarwerk in der Katharinenkirche zu Zwickau, nicht durch Signatur, sondern durch Urkunde als Werk des Jahres 1518 beglaubigt.
5. Die ruhende Quellnymphe, früher in der Sammlung Schubart in München, jetzt im Museum der bildenden Künste in Leipzig. Vgl. Wörmann in dieser Zeitschrift 1900, S. 57. Die Bedenken, die Flechsig gegen die Echtheit des Bildes angedeutet hat, vermag ich nicht zu teilen. Die Jahreszahl 1518 ist jedenfalls unverdächtig.
6. Das Bildnis des Gerhard Volk, früher auf der Leipziger Stadtbibliothek, jetzt ebenfalls im Museum der bildenden Künste. Durch eine gleichzeitige Legende auf der Rückseite als Werk von 1518 beglaubigt.[1])

Zwei weitere dem Jahre 1518 angehörige Bildnisse in Privatbesitz in Sigmaringen (oder vielmehr in Donaueschingen), die Flechsig S. 103 anführt, kenne ich nicht. Wenn an den oben genannten Gemälden durch Restaurierung manche ursprüngliche Feinheit verdorben und mancher Ton erst durch die Hand des Restaurators in das Kolorit hineingekommen sein mag und das unter Nr. 4 genannte Zwickauer Altarwerk nicht nur schlecht erhalten, sondern teilweise auch Gesellenarbeit ist, so bilden sie doch gegenüber dem »Sterbenden« eine in sich geschlossene Gruppe, in die man das letztere Bild als gleichzeitig einzufügen alle Bedenken tragen muß. Kein Forscher würde schon aus stilkritischen Gründen je auf den Gedanken gekommen sein, den »Sterbenden«, trüge er nicht als vermeintliche Bezeichnung des Künstlers die Jahreszahl 1518, das Bild mit den übrigen, die gleiche Jahreszahl tragenden Werken zeitlich zusammenzustellen: die Gesamthaltung des Bildes, seine eigentümliche Farbengebung, bei der die reichliche Verwendung des Kobaltblau in der Wolkenbildung des mittleren Teiles bezeichnend ist, das schematische in der Komposition, die Häufung der kleinen Figuren, an sich eine Eigentümlichkeit vieler Cranachscher Gemälde, aber entweder solcher, die undatiert sind oder in frühere Jahre fallen, alle solche Vergleichspunkte müssen uns sagen, daß der »Sterbende« die Arbeit einer anderen Zeit ist als der er anzugehören jetzt vorgibt. Die angedeuteten Bedenken werden, wenn sie einmal ausgesprochen sind, keinem Beschauer mehr entgehen,

1) Stilistisch und zeitlich stehen diesem Bildnis zwei Porträts sehr nahe, die 1900 aus dem Besitze des Leipziger Rathauses in das Leipziger Museum gelangt sind: die als Gegenstücke bestimmten feinen und liebenswürdigen Porträts des in der Leipziger Stadtgeschichte bekannten Ehepaares Georg und Apollonia von Widebach, auf die Hedwig Michaelson, Lukas Cranach, S. 79 aufmerksam gemacht hat. Ich halte die Bildnisse für Arbeiten des Jahres 1519. Sie dürften während der Disputation auf der Pleißenburg entstanden sein, wenn die Annahme zutrifft, daß unter dem »höchst vornehmen Gefolge, goldstrotzenden Rittern, Gelehrten und Ungelehrten«, die Luther damals aus Wittenberg nach Leipzig geleiteten, auch Meister Lukas sich befunden habe. Georg von Widebach, der der lutherischen Lehre zugetan war, befand sich unter denen, die von Herzog Georg Karlstadt und den Seinigen, also auch Luther, zum Schutze beigegeben waren.

LUKAS CRANACH D. Ä. DER STERBENDE. OBERE HÄLFTE

der betreffs der eingemalten Inschrift die hier beigegebene Abbildung prüft. Man sieht, daß durch den die Inschrift tragenden schwarzen Streifen und die darüber liegende, in grauen Tönen gehaltene Wölbung in dem oberen Teile des Gemäldes die Krone der Madonna teilweise und ein großes Stück der Engelsglorie, endlich auch die Spitze vom Turme der Kapelle übermalt sind. Dieser Teil des Gemäldes zeigt mit hinreichender Deutlichkeit die Spuren der späteren Überarbeitung. Aber auch die beiden in den Ecken angebrachten Köpfe eines Mohren und eines jungen Mädchens, Füllsel, die in dieser Art öfter bei Cranach vorkommen, aber soviel ich sehen kann nur in Verbindung mit der Architektur, sind Zutaten der Übermalung. Denn der ganze obere Teil des Gewölbes ist augenscheinlich von Haus aus durch einen von unten nach oben sich ins Dunkle verfärbenden Himmel, der sich über den Andächtigen ausspannt, gebildet worden. Durch die Anbringung der Inschrift, die sich nicht mitten in den Himmel hineinsetzen ließ, sondern eines Untergrundes bedurfte, wäre die Gesamtwirkung durch die Zerschneidung des Himmels dermaßen verdorben worden, daß sich der Übermaler entschließen mußte, auch die Ecken des Bildes und zwar mit grauer Farbe zu überziehen.

Auch in seinen übrigen Teilen weist der »Sterbende« unverkennbare Spuren einer Übermalung auf, die für jedes empfindliche Auge unkünstlerisch wirkt. Man achte einmal auf die zahlreichen Inschriften, die über die ganze Bildfläche verstreut sind. Den Schriftcharakteren nach haben wir hier zwei verschiedene Hände vor uns. Von Cranachs Hand stammen unzweifelhaft die Sentenzen, die in die untere Hälfte des Bildes eingeschrieben sind, die auf einer braunen Truhe am Fuße des Krankenbettes stehenden Worte des Teufels: Desperandum tibi prorsus etc., sodann die Worte, die der Priester spricht und die auf den Wolken über dem Kopfe des Sterbenden stehen: Peniteat te peccati, veniam pete et spera misericordiam, und endlich die Verzeihung erflehenden Worte der abscheidenden Seele: Et si peccavi tamen te deus meus nunquam negavi. Mit feinem künstlerischen Takt hat Cranach die beiden letzteren Inschriften in die hellblaugefärbten Wolken in hellgelben Buchstaben eingeschrieben, so daß sie dem Auge nur in nächster Nähe sichtbar werden, in einiger Entfernung aber nur mit Mühe lesbar sind. Dem Charakter nach aber gänzlich verschieden sind die Beischriften in der oberen Hälfte des Bildes: sie rühren den Typen nach, die mit viel weniger Sorgfalt gezeichnet sind, von einer anderen Hand her, sie erscheinen — die griechische über dem Chor der Frauen und die lateinische über dem Propheten sind teilweise *über* die Flügel der Cherubime gemalt — dem Auge aufdringlich und beeinträchtigen in hohem Maße die Wirkung des Bildes. Endlich achte man noch auf die große, die Dreifaltigkeit umgebende Glorie in der Mitte des Gemäldes: die Ellipse, die sie bildet, steht — auch auf der Abbildung erkenntlich — vollständig schief in den sie umgebenden Wolken, und besteht aus einer roh hingestrichenen, von ebenso roh gemalten Regenbogenfarben umgebenen gelben Farbschicht — auch diese eine Übermalung von fremder Hand, die als Untergrund für die daraufzusehende Doppelinschrift Sanctus Dominus Deus Sabaot dienen sollte. Ursprünglich ist unter der Übermalung vielleicht Goldgrund gewesen.

Aus den vorstehenden Erläuterungen ergibt sich als Schlußfolgerung: Der Cranachsche »Sterbende«, der an sich schon wegen der durchaus in das Genrehafte, in das Alltägliche gezogenen Auffassung der eigentlichen Sterbeszene absolut keinen kirchlichen Charakter an sich hat und schon wegen der Kleinheit der Figuren nur in einem kleinen Raume — höchstwahrscheinlich im Wohnhause seines Besitzers — bei günstiger Beleuchtung zur Wirkung gelangen konnte, ist überhaupt kein Epitaphium und vom Künstler nie als solches gedacht worden. Erst der Besitzer des Gemäldes, Dr. Heinrich Schmidburg »familiae suae finis«, hat das Gemälde in ein Epitaph einfügen und durch eine Reihe von Inschriften entsprechend dem kirchlichen Zwecke, dem es nunmehr dienen sollte, vor allem aber um seine Stiftungsurkunde in passender Form anzubringen, angepaßt. Das ist im Jahre 1518 geschehen. So erklären sich die Übermalungen, so die Mehrzahl der Inschriften, so überhaupt die Entstellung, der das Gemälde zum Opfer gefallen ist. Daß man früher solche Übermalungen unbedenklich vornahm, namentlich wenn es galt, ein Werk in maiorem Dei gloriam umzugestalten, auch mit Werken bekannter und geachteter Künstler schonungslos umging, ist eine längst bekannte Tatsache, die keiner Analogien bedarf.

An Stelle der Jahreszahl 1518 wäre nun das eigentliche Datum zu suchen. Ein kurzer Blick auf seinen eigentlichen Inhalt wird uns einige wesentliche Anhaltspunkte darbieten. Es ist längst schon darauf hingewiesen worden, daß die Sterbeszene des Cranachschen Gemäldes an die in der Ars moriendi dargestellten Kämpfe anknüpft, die zwischen den himmlischen Mächten, den Engeln, und dem Vertreter des Teufels in der Gestalt des Höllenrachens um die sterbende Seele entbrennen. Die volkstümliche Auffassung dieses Kampfes kommt illustrativ hier ähnlich zum Ausdruck wie in dem Cranachschen Gemälde, doch mit der Einschränkung, daß die Darstellung auf den irdischen Vorgang beschränkt bleibt, aber als Zeugen des himmlischen Sieges Gott-Vater, Christus und die Madonna in der Höhe dienen. Cranach erweitert die Darstellung dadurch, daß er das Aufsteigen der eben den irdischen Leib verlassenden Seele in Form eines schönen Jünglings, in der geläuterten Gestalt, die mit der Gottförmigkeit verbunden wurde, hinzufügt. Nach oben wird die Darstellung ferner durch die von der Glorie umgebenen Dreifaltigkeit, durch den Chor der Heiligen, unter denen Johannes der Täufer, Petrus und Paulus auch äußerlich erkenntlich sind, durch den Chor heiliger Frauen mit der Madonna an der Spitze, durch Cherubime und Engel abgeschlossen. Diese ganze bildliche Auffassung beruht aber weniger in der volkstümlichen Tradition, als vielmehr in einem kirchlich fixierten Glaubenssatz,

der die einzelnen Elemente unserer Darstellung in sich trägt. Er ist zu finden in dem Benedictionale der alten Diözese Meißen, die 1512 von Melchior Lotter in Leipzig gedruckt wurde.[1])

Für uns kommt in Frage der Ordo commendationis anime sive morientis conductus ab hoc seculo. In dem ziemlich langen Gebet am Sterbelager des Menschen heißt es da unter anderem:

Commendo te omnipotenti deo charissime frater: et ei cuius es creatura committo ut humanitatis debitum morte interueniente persolueris: ad auctorem tuum qui te de limo terre formauerat reuerteris. *Egredienti itaque anime tuo de corpore splendidus angelorum cetus occurrat.* iudex apostolorum tibi senatus aduenia. Candidatorum tibi martirum triumphator exercitus obuiet. Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet. Iubilantium te virginum chorus excipiat: et beate quietis in sinus patriarcharum te complexus astringat. *Mitis atque festiuus christi ihesu tibi aspectus appareat:* qui te inter assistentes sibi iugiter interesse decernat. *Ignores omne quod horret in tenebris: quod stridet in flammis:* quod cruciatur in tormentis. *Cedat tibi deterrimus sathanas cum satellitibus suis* in aduentu tuo te comitantibus angelis contremiscat atque in eterne noctis chaos immane diffugiat. Exurgat deus et dissipantur inimici eius et fugiant qui oderunt eum a facie eius etc.

Dann heißt es weiter:

Delicta iuventutis et ignorancias eius quesumus ne memineris dñe: sed secundum magnam misericordiam tuam memor esto illius in gloria chlaritatis tue: aperiantur ei celi collectundur illi angeli in regnum tuum dñe tuum tecum suscipe. *Suscipiat eum sanctus michael archangelus* dei qui milicie celestis meruit principatus. *Veniant illi obuiam sancti angeli dei:* et perducant eum in ciuitatem celestem ihierusalem. Susipiat eum beatus petrus apostolus cui a deo claues regni celestis tradite sunt. Adviet eum sanctus paulus apostolus qui dignus fuit esse vas electionis. Intercedat pro eo sanctus iohannes electus dei apostolus .... Prestante dño nostro ihesu christo: qui cum patre et spiritu sancto vivit et regnat in secula seculorum.

LUKAS CRANACH D. Ä. DAS JÜNGSTE GERICHT
HOLZSCHNITT

Die Quelle der bildlichen Darstellung sind die in der Agende enthaltenen Sterbegebete, die priesterliche Funktion am Sterbebette, die Hoffnung, die hier unter ausdrücklicher Umgehung der üblichen kirchlichen Vorstellung vom Fegefeuer an den unmittelbaren Eingang der Seele zur ewigen Seligkeit geknüpft werden. Die Mystik der damaligen Zeit, die die Rückkehr des Menschen zu Gott behandelt und ihre populärste Gestalt wohl in den Lehren des 1482 von Sixtus IV. kanonisierten hl. Bonaventura, Schülers des heiligen Franz von Assisi, erhalten hat, lehrte, daß man mit Christus sterben müsse, um mit ihm aus dieser Welt zum Vater zu gehen, und soweit es dem geschaffenen Geiste möglich sei, »gottförmig« zu werden. (Vgl. Piper, Zeugen der Wahrheit III, S. 111 ff.) Bei der Annahme, daß alle wesentlichen Elemente der Darstellung in dem Meißnischen Benedictionale von 1512 zu finden sind, geht man wohl nicht fehl, wenn man als Jahr der Entstehung des Gemäldes die Zeit um 1513 annimmt. Höher hinauf zu gehen halte ich für bedenklich, weil auch stilistische Parallelen anderer Werke für die angegebene Datierung sprechen.

Es handelt sich nämlich um die Holzschnitte eines Werkchens, das in seinen Illustrationen — soweit der technisch gröbere Holzschnitt überhaupt zu einem mit minutiöser Feinheit ausgeführten Ölgemälde als stilistische Parallele herangezogen werden kann — dem Leipziger Gemälde sehr nahesteht. Den Hinweis auf diese Parallele sowie die Überlassung der Photographien verdanke ich Eduard Flechsig, der auf Seite 64 ff. seiner »Cranachstudien« das bisher nur in zwei Exemplaren nachgewiesene Werkchen erwähnt, das den Titel trägt: »Ein ser andechtig Cristenlich Büchlein aus hailigen schrifften vnd Lerern von Adam von Fulda in teutsch reymenn gesetzt«. Das Büchlein ist im Jahre 1512 in Wittenberg erschienen und enthält eine Folge von acht kleinen Holzschnitten, deren Typen denen des »Sterbenden« stilistisch nahestehen. Blatt 7, das Jüngste Gericht darstellend, das neben einem zweiten Holzschnitt 1547 in dem »Hortulus animae« wieder Verwendung gefunden hat (vergl. Schuchardt II, S. 270 Nr. 109), bilden wir hier nach. Der über der Weltenkugel thronende Erlöser und Weltenrichter — deshalb ohne die Dornenkrone dargestellt — ist typisch genommen die analoge Erscheinung wie der Christus auf dem Gemälde und wirkt mit der Madonna und dem Täufer wie eine durch die Technik des Holzschnittes und seine Kleinheit bedingte Abbreviatur der himmlischen Sphäre. Dieselbe Parallele findet sich aber auch wie erwähnt

1) Wieder abgedruckt in der von Pfarrer Dr. Albert Schönfelder herausgegebenen »Liturgischen Bibliothek«, I. Band: Ritualbücher (Paderborn 1904). Ich verdanke diesen schätzbaren Hinweis der freundlichen Mitwirkung des Herrn Geheimen Kirchenrates Prof. Albert Hauck in Leipzig.

zwischen anderen Figuren des kleinen Holzschnittzyklus und dem des Gemäldes, dessen gesicherte Datierung auch für dieses bedeutsam ist.

Die neue Datierung, die wir auf diese Weise für das Cranachsche Gemälde gefunden haben, ist von Bedeutung für eine Reihe von Gemälden, die ihm stilistisch nahe stehen, kein Datum tragen, aber wegen der Jahreszahl 1518, die der »Sterbende« in der Schmidburgischen Widmung trägt, in die etwas spätere Zeit verlegt worden, obwohl diese Ansetzung von manchem Forscher schon als nicht unbedenklich empfunden worden ist. Es handelt sich hier zunächst um jene kleinfigurigen Bilder, die, soweit sie eigenhändige Arbeiten Cranachs sind oder als solche von einzelnen Forschern in Anspruch genommen werden, sicher einer Gruppe angehören, die zeitlich enger begrenzt ist als man bisher angenommen hat. Zu dieser Gruppe rechne ich unter anderen folgende Vertreter:

1. Flügel-Altärchen der Sammlung Richard v. Kaufmann in Berlin. In der Mitte die Kreuzigung Christi, links Christus am Ölberg, rechts Auferstehung. Im Galeriewerk der Sammlung von Kaufmann (Nr. 69 und Tafel 46), als »etwa 1520 entstanden« bezeichnet; vgl. Dresdner Cranach-Ausstellung Nr. 115. Von Flechsig, S. 282, dem jungen Cranach zugeschrieben.
2. Kreuzigung Christi in der städtischen Gemälde-Sammlung in Straßburg (Nr. 21 des Katalogs). »Entstanden um 1515«. Flechsig, S. 91 u. Taf. 27.
3. Kreuzigung Christi im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. Dresdner Cranachausstellung Nr. 77. Flechsig S. 105: »Der Stil des »Sterbenden« in Leipzig von 1518 gibt uns das Recht, auch die kleine Kreuzigung in Frankfurt in dieses Jahr zu versetzen«.

In diese Gruppe gehört auch der mit der Jahreszahl 1515 bezeichnete

4. Christus am Kreuz zwischen den Schächern in Berlin bei Frau Mathilde Wesendonck. Cranachausstellung Nr. 9, Flechsig S. 89 ff. u. Tafel 22.

Auch andere Gemälde, deren Datierung bisher geschwankt hat, dürften in diese Gruppe einzureihen sein, für die vorstehend nur einige typische Vertreter genannt wurden. So bin ich namentlich geneigt, den »Christus am Ölberg« der Dresdner Galerie, den man sogar nach 1520 hat ansetzen wollen, zeitlich unmittelbar an den »Sterbenden« heranzurücken, womit Flechsig (S. 92) übereinstimmt. Aus stilistischen Gründen ist auch ein Gemälde mit großen Figuren, das von Haus aus zum Epitaphium bestimmt gewesen ist, in dieser Umgebung zu nennen: Die Dreieinigkeit mit Engeln, die die Leidensinstrumente tragen, der Madonna, dem heiligen Sebastian und Sterbenden, die sich am Boden winden, im Leipziger Museum, im Katalog unter Nr. 248 noch als Leipziger Meister aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts angegeben (vgl. Cranachausstellung Nr. 153, Flechsig, Cranachstudien S. 98), ein ganz charakteristisches Werk des Meisters, das beinahe in all' seinen einzelnen Typen, sogar den Porträtzügen der Figuren, in der Behandlung der Wolken, in der Verwendung des Kobaltblau, dem »Sterbenden« unmittelbar an die Seite zu stellen ist. Endlich mag in diesem Zusammenhange noch eine ungemein feine, wenn auch etwas verputzte »Dreieinigkeit« genannt sein, die, aus dem Besitz des Herrn Robert Lehmkuhl in Bremen stammend, auf der kunstgeschichtlichen Ausstellung in Erfurt im September 1903 zu sehen war. Das Bild, das dafür bezeichnend ist, wie sorgsam und zart Cranach eine Engelsglorie zu gestalten wußte, ist 40 cm hoch und 27 cm breit und dem Stil des »Sterbenden« durchaus verwandt, weshalb es auch in den an die Erfurter Ausstellung anknüpfenden »Meisterwerken aus Sachsen und Thüringen« (S. 13) um das Jahr 1518 angesetzt wird, »da es an die Gedächtnistafel des Doktor Schmidburg in Leipzig erinnert«.

LUKAS CRANACH D. Ä. DIE DREIEINIGKEIT
BREMEN, SAMMLUNG LEHMKUHL

Die gleiche Dreieinigkeit in der Engelsglorie auf dem sechsteiligen Gemälde der Dresdner Galerie Nr. 1906d ist hiernach sicher Schülerarbeit.

Auch in dem Holzschnittwerk des Meisters findet sich eine bedeutsame Nummer — das größte Blatt, das aus seiner fleißigen Hand hervorgegangen ist — für die sich auf Grund unserer Ausführungen eine neue Datierung gewinnen läßt. Es ist dies die sogenannte Himmelsleiter des heiligen Bonaventura, ein Blatt, das ursprünglich mit dem Holzschnitt einer Hölle zusammen eine Darstellung bildete und zu einer solchen auch auf dem Abdruck der Pariser Nationalbibliothek vereinigt ist. (Abgebildet in der Lippmannschen Ausgabe der Cranachschen Holzschnitte auf Tafel 51 und 51a; vgl. Schuchardt II, S. 235 ff.) Das Blatt schildert im Anschluß an die Grundsätze der Mystik Bonaventuras die Rückkehr des Menschen zu Gott, deren verschiedene Stufen der Heilige unter dem Bilde einer Leiter von sieben Staffeln dargestellt hatte. Auf diesen Staffeln gelangt man immer höher zur Vollendung der Erleuchtung des Geistes; in Christo schaut man dann nicht mehr allein den Vermittler, sondern Gott selber, mit dem man sich eins fühlt in Friede und ungetrübter Seligkeit. Cranach hat den mystischen Sinn dieser Lehre in seiner Weise verarbeitet und mit Rücksicht auf die Person des Kurfürsten, der unten an der Leiter kniet, ausgelegt. Ein Vergleich mit dem »Sterbenden« lehrt, daß beide Darstellungen dem Gedanken, der Komposition und einzelnen Typen nach aufs engste zusammengehören: dem Inhalt nach handelt es sich um die Befreiung des Menschen von den Qualen der Hölle, um das Aufstreben der geläuterten Seele zu den Sphären überirdischer Herrlichkeit, der künstlerischen Anlage nach haben wir das nämliche Kompositionsschema in dem Prinzip des Aufbaues und in der Anordnung der Gruppen vor uns; auch die Übereinstimmung der Typen weist auf gleichzeitige Entstehung hin. Lippmann (auf Seite 13 des genannten Werkes) setzt das Blatt in die Zeit um 1520, Flechsig (S. 49) wegen der stilistischen Eigenschaften mit den oben Seite 223 genannten Holzschnitten des Büchleins von Adam von Fulda in die Jahre 1510 oder 1511. Unsere Analyse dürfte diese Datierung in der Hauptsache bestätigen. Diese Jahre bedeuten für Meister Cranach offenbar eine Zeit, die ihm den Gedanken an Tod, Erlösung der Seele und ewiges Leben besonders nahelegte und ihn zur künstlerischen Gestaltung der ihn bewegenden Ideen und Gedanken anregte. Eine Zeit, in der die Pest zahllose Opfer in den deutschen Landen forderte, legt eine solche Vermutung sehr nahe. Ist doch auf dem im Leipziger Museum befindlichen Gemälde der Dreifaltigkeit neben der Madonna der heilige Sebastian, der Patron gegen die Pest, dargestellt; die Sterbenden, die hier sich am Boden winden, sollen offenbar Pestkranke sein, die die Seuche dahinrafft. In jedem Falle muß man aber bei dem »Sterbenden« der Annahme entgegentreten, daß es sich in dem Gemälde um eine Darstellung protestantischer Tendenzen, um die Hinneigung zu den Lehren Luthers, von der der Künstler hier Zeugnis ablege (so neuerdings wieder Hedwig Michaelson, Lukas Cranach d. Ä., S. 79), handelt. Wir wissen allerdings, daß Heinrich Schmidburg Luther nahestand und diesem bei seinem Tode (1520) hundert Gulden vermachte — quod mihi, so schreibt Luther an Spalatin 13. November 1520, nulla causa magis placet quam ut mortuus iustus damnet vivos impios. Es wäre bedenklich, in jenen Jahren schon in der Kunst protestantische Tendenzen zu suchen im Sinne der großen reformatorischen Bewegung, die erst einige Jahre später das Volk ergriff. Nein, das Bild ist vielmehr ganz aus katholischen Anschauungen herausgewachsen und entspricht auch den religiösen Bedürfnissen der damaligen katholischen Welt. Selbst Luther hat sich noch und zwar im Jahre 1519 zu dieser Auffassung bekannt, wenn er in dem »Sermon von der Bereitung zum Sterben« also schreibt: »Es soll kein Christenmensch an seinem Ende daran zweifeln, daß er in seinem Sterben nicht allein ist, sondern er soll gewiß sein, daß wie es das Sakrament ausweist, auf ihn gar viele Augen sehen. Zuerst die Augen Gottes selber und Christi, darum weil er seinem Worte glaubt und seinem Sakrament anhängt.

LUKAS CRANACH D. Ä. DIE HIMMELSLEITER DES HEILIGEN BONAVENTURA. HOLZSCHNITT

Dann die lieben Engel, die Heiligen und alle Christen . . . Wenn aber Gott auf dich sieht, so sehen ihm nach alle Engel, alle Heiligen, alle Kreaturen, und wenn du im Glauben bleibst, halten sie alle die Hände unter. Geht dann deine Seele heim, so sind sie da und nehmen sie in Empfang.«

Im Jahre 1522 hat der Cranachsche »Sterbende« eine Art Ergänzung erhalten, indem zu dem Gemälde ein Deckel hinzugefügt wurde, der mit ihm zusammen einen Schrein bildete, was nicht anders zu denken ist, als daß sich das Cranachsche Gemälde in einer vertieften Umrahmung befand, über der an einem Scharnier drehbar ein Deckel lag, der bei besonderer Gelegenheit geöffnet wurde. Auch dieser Deckel, der im Leipziger Museum bis vor zwanzig Jahren magaziniert war, ist in seiner Hauptdarstellung, einer Kreuzigung Christi über einem Kircheninterieur mit Angehörigen des Stifters (in Lichtdruck veröffentlicht in den Bau- und Kunstdenkmälern Sachsens, Leipzig-Stadt, auf Tafel 8), kunstgeschichtlich nicht uninteressant. Von Cranachs Hand stammt er keinesfalls. Scheibler-Janitschek fühlten sich (Gesch. der Malerei S. 507) wegen der starken Phantastik an Grünewald erinnert. Dann wurde einmal an den Leipziger Maler Heinrich Schmidt gedacht, wobei aber nur eine unbekannte Größe durch eine andere ersetzt wurde. Schon vor Jahren dachte Eduard Flechsig einmal gesprächsweise an den aus Landshut i. B. stammenden Maler Georg Lemberger, den neuerdings Heinrich Röttinger in Wien in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1906, S. 1 ff. bei einer Untersuchung über das Holzschnittwerk von Lemberger (Monogrammist G L, früher, wohl zuerst von Nagler, irrtümlich Gottfried Leigel genannt; vergl. auch »Kunstchronik« N. F. I., Sp. 322) als Meister des Gemäldes erwiesen hat. Ein Gemälde dieses, Altdorfer nahestehenden Künstlers war bisher noch nicht bekannt. Wir wissen von ihm, daß er 1523 das Bürgerrecht von Leipzig erwarb, also damals sich schon einige Zeit hier aufgehalten haben muß. Literarisch ist ein Gemälde von ihm bezeugt. Im Richterbuch des Jahres 1537 findet sich der Eintrag, daß »Gorge von Landshut«, einem Gläubiger, den er nicht bezahlen konnte, »ein bilde Adam vnd Eva, ein kunst stucke, hinder das Gericht gelegt« hat (Archiv für Gesch. des deutschen Buchhandels XII, S. 187; vergl. auch neuerdings Wustmann in seiner »Geschichte der Stadt Leipzig« S. 422). Lemberger scheint hauptsächlich Buchkünstler gewesen zu sein, worauf auch die Phantasiearchitektur der Leipziger Kreuzigung, die in Holzschnitten der damaligen Zeit vielfach wiederkehrt, hindeutet. Er war kein Meister großen Stils und ersten Ranges, immerhin aber ein solcher, an dem die Geschichte der Kunst nicht mehr achtlos vorübergehen darf. Vielleicht gelingt es, ihn auf Grund der neuesten Nachweise weiterzuverfolgen. Ist doch die sächsische Kunstgeschichte im Zeitalter der Reformation großenteils überhaupt noch eine terra incognita, die erst noch erforscht werden soll!

WILHELM GIESE

DIESEM Heft ist eine Radierung des jungen Wilhelm Giese beigegeben. Giese lebt in Magdeburg, das ihn als Lehrer der Kunstgewerbeschule beschäftigt. Weil er aber nicht bloß malt, zeichnet und radiert, weil er auch Künstler ist, sieht und liebt er selbst die Schönheit und die künstlerischen Reize Magdeburgs und seiner Landschaft, einen spröden Stoff, dem nicht jedermanns Palette, Stift und Sinne beizukommen vermögen. Diesem Milieu entstammt auch unsere Radierung, die das Licht der Öffentlichkeit auf der letzten Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Sezession erblickte: der »Markt in Magdeburg«. Von dem bekannten Denkmal Ottos des Großen auf diesem Platz hat die künstlerische Absicht nur ein kleines Stück der Umfriedigung stehen lassen. Denn dieser Absicht kam es auf die Wiedergabe der zwischen dem ruhenden Pol der Marktschirme, -Körbe und -Frauen herumwimmelnden Menschen an. Tristes Regenwetter sorgt dafür, daß die Bewegung dieser Menschen nicht zum Stocken kommt. Ja, selbst wo Obst- oder Gemüsehandel zu einer Gruppenbildung zwingt, drückt die Haltung der Beteiligten Hast und nervöse Unruhe aus. Diese Männer, Weiber, Kinder kann man deshalb auch nicht in Gemütsruhe revidieren, ob sie die vorschriftsmäßigen Finger, Augen, Ohren haben — man kann ihnen aber ansehen, ob sie größere oder geringere Eile haben, und ob sie schwer oder leicht zu tragen haben. Diese Figuren sind keine »fleißigen« Studien nach dem gestellten Modell im Atelier bequem, plastisch und »mit Liebe« gezeichnet, sie sind in solidem Studium vor der Natur erarbeitet. Wer die Künstlerbundausstellung im Leipziger Buchgewerbemuseum gesehen hat, konnte unter den dort ausgestellten Zeichnungen Gieses auch eine von den Vorstudien sehen, die Giese in künstlerischer Gewissenhaftigkeit anfertigte, ehe er an die Bearbeitung der Kupferplatte ging. Diese selbe Gewissenhaftigkeit zeigt seine Radiertechnik. Da wird keine zeichnerische Schwäche mit dem beliebten Schleier der Aquatinta verhüllt, sondern klar und deutlich Strich für Strich geätzt. Dieser Strich ist bei Giese nicht ein bloßes Mittel, mehr oder weniger dunkle Flächen zu erzielen; er ist bei ihm Element der Technik, also genau das, was er bei Rembrandt, Manet, Whistler ist. Whistler! Gewiß, Gieses Strich ist derber, und sein Detail deshalb nie so raffiniert fein wie bei dem sensiblen Anglo-Amerikaner. Dafür entschädigt Giese — und das ist seine Stärke — durch eine feste Bildwirkung, eine fabelhafte räumliche Geschlossenheit, die er seinem angeborenen, instinktiven Kompositionsgefühl verdankt. Dabei mag er wohl hier und da an Japan erinnern: aber dies »Japanische« ist eben angeboren, nicht etwa wie bei Dégas oder Toulouse-Lautrec durch Studium entwickelt. Unterstützt wird dieses Raumgefühl stets von rein verstandesmäßigen Erwägungen über den richtigen, will sagen knappsten Ausschnitt, über die Wirkung von Diagonalen, über den Parallelismus der Linien. Und so kommt in jede Arbeit Gieses ein so starker ornamentaler Gehalt — ornamental im besten Sinne des Wortes gemeint —, daß sie sich wie unsere Radierung gern vom Sammler in die Hand nehmen und in der Nähe liebevoll betrachten läßt, und dabei doch auch an der Wand ihren Platz behauptet.

PAUL DOBERT.

DISKUSWERFER. BRONZIERTER GIPSABGUSS. MÜNCHEN
Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann

a) Vor dem Wurf b) Im Wurf c) Absprung

ABB. 1. MOMENTAUFNAHMEN EINES DISKUSWURFES

DER DISKUSWERFER

EINE KÜNSTLERISCHE UNTERSUCHUNG VON LUDWIG VOLKMANN[1])

DIE Aufstellung der neugefundenen Kopie des Myronischen Diskuswerfers aus Castel Porziano im Thermenmuseum zu Rom nebst der trefflichen Ergänzung durch Giulio Emanuele Rizzo hat in letzter Zeit erneut die besondere Aufmerksamkeit auf jenes Meisterwerk griechischer Plastik gelenkt, das von jeher als ein Wendepunkt in der Entwickelung der Skulptur, als ein kühner Vorstoß im Sinne größerer Freiheit und Bewegung nach monumentaler Gebundenheit, gegolten hat. (Vgl. den Aufsatz von Walter Amelung in Heft 7 des vorliegenden Jahrganges.) So darf auch eine gerade an diese Figur sich anknüpfende künstlerische Betrachtung allgemeinerer Art auf einiges Interesse rechnen, die den wesentlichsten Problemen, die hier zugrunde liegen, nachzugehen versucht und ihre Lösung auf anschauliche Weise zur Darstellung bringen möchte. Denn wenn Myrons Diskobol ebensogut gleichsam ein künstlerisches Glaubensbekenntnis bedeutet wie der Doryphoros des Polyklet, so müssen auch wir uns über die grundsätzlichen Fragen Rechenschaft geben können, die hier durch die Tat eines Meisters ihre Beantwortung gefunden haben. Und an der Hand eines vielleicht nicht ganz wertlosen neuen Anschauungsmateriales ergeben sich daraus von selbst mancherlei vergleichende Blicke in das Wesen plastischer Schöpfung und künstlerischer Arbeit überhaupt.

Die erste Anregung zu eingehenderer Beschäftigung mit den künstlerischen Problemen des Diskuswerfers gab mir — so seltsam dies klingen mag — eine Darbietung im Varietétheater. Unter dem Namen der »Drei Olympier« nämlich traten in Berlin und anderwärts drei hervorragend schön gebaute und athletisch durchgebildete junge Männer auf, die in sehr geschickter Weise plastische Posen und Gruppen stellten, und zwar mit völlig unbekleidetem Körper, der nur, wohl einem hohen Polizeipräsidium zuliebe, mit einer Bronzefarbe »bedeckt« war, im übrigen aber alle Formen der prachtvoll gleichmäßig entwickelten Muskulatur zeigte. Dabei nun war eine Darstellung des Diskuswerfers nach Myron besonders glücklich und forderte in mehrfacher Hinsicht unmittelbar zum prüfenden Vergleich mit dem Kunstwerk selbst heraus. Eine freundlichst überlassene Photographie danach, und zwar ohne den Bronzeanstrich des Körpers, ist hier abgebildet, und daneben das vatikanische Exemplar des Diskobolen, weil gerade dieses, obgleich keineswegs die beste Wiederholung, dem Darsteller zum Vorbild gedient hat. Es braucht dabei die bekannte Tatsache nur gestreift zu werden, daß diese aus römischer Zeit stammende Marmornachbildung des Bronzeoriginales nicht nur ziemlich verweichlicht und verflaut ist, sondern auch in dem durch Albagini restaurierten Kopf einen wirklichen Fehler aufweist; er ist falsch aufgesetzt und müßte richtig nach rückwärts blicken, wie bei dem Exemplar im Palazzo Lancellotti in Rom, was klar aus dem mangelhaften Übergang vom Rückgrat zu den Halswirbeln hervorgeht. Doch nicht darauf soll es hier ankommen, sondern auf die allgemeine Frage des Verhältnisses zwischen dem lebenden Geschöpf und dem von Künst-

1) Nach einem zur Winckelmann-Feier des archäologischen Seminars der Universität Leipzig im Dezember 1906 gehaltenen Vortrage.

ABB. 2. NATURAUFNAHME IN DER STELLUNG DES MYRONISCHEN DISKUSWERFERS

ABB. 3. DISKUSWERFER NACH MYRON ROM, VATIKAN

lerhand gebildeten Werk überhaupt, jene Frage, der ich in meinem Buche »Naturprodukt und Kunstwerk« von verschiedenen Seiten aus näher zu kommen versucht habe und die mich deshalb auch in diesem Falle besonders anregen mußte. Und darin liegt vielleicht der größte Wert derartiger »plastischer Darstellungen«, daß sie solchen Vergleich ermöglichen und so neben der Freude am schönen, harmonisch durchgebildeten nackten Körper auch dazu beitragen können, den leider noch immer recht darniederliegenden Sinn für die Plastik zu wecken und zu fördern, wenn man sie recht betrachtet. Freilich muß dabei zunächst der in begreiflicher Übertreibung gelegentlich hervortretenden Auffassung vorgebeugt werden, als ob damit nun wirklich schon Kunstwerke oder selbständige künstlerische Werte geboten würden. Denn bei aller Ähnlichkeit der Stellung und aller Schönheit und Grazie des »Modells« dürfen doch auch hier die fundamentalen Unterschiede zwischen Natur und Kunst nicht übersehen oder geleugnet werden. Auf den ersten Blick ist es ja wohl ganz auffallend, wie streng sich der antike Meister an die Natur gehalten und wie richtig er die Funktionen und Veränderungen der Muskulatur wiedergegeben hat, so namentlich in den kräftig modellierten Teilen der rechten Schulter und des Armes oder in den Falten des eingebogenen Leibes und der Leisten, im Ansatz des Brustkorbes usw. Aber dabei ist doch im Ganzen eine so sichere und klare Vereinfachung und künstlerische Stilisierung der Formen vorgenommen worden — man beachte nur z. B. wie die ruhigen großen Flächen der Brust hervorgehoben sind —, daß die aufs wesentliche gerichtete, verarbeitende und frei gestaltende Tätigkeit des Künstlergeistes unmittelbar vor Augen tritt. Vor allem aber ist es das *Bewegungsmotiv als solches,* worin sich dies geltend macht, und da eben darin der Hauptreiz der Figur liegt, muß hierauf etwas näher eingegangen werden. — Einige Abweichungen im Einzelnen sind leicht zu erkennen: die rechte Hand am Diskus greift, mit abgespreiztem Daumen, im Kunstwerk höher hinauf als in der gestellten Pose, die Brust ist stärker nach vorn gewendet, die Beugung des ganzen Körpers und besonders der Kniee ist tiefer, der linke Fuß ist nicht ruhend aufgestellt, sondern schleift mit gestreckten Zehen lose nach, jener berühmte Zug, von dem noch zu reden sein wird. Und, was die Hauptsache ist, der fabelhaft lebendige *Gesamteindruck* des Kunstwerkes, die lebhaft empfundene, geradezu momentane Bewegung, kommt in der Wiedergabe durch den wirklich lebenden Menschen nicht annähernd zur Vorstellung, ja dieser wirkt statt bewegt vielmehr leblos und erstarrt. Nun ist es ohne weiteres einleuchtend, warum eine genaue Nachahmung der Figur auch dem kräftigsten Athleten nicht möglich ist; gerade das hohe Hinaufgreifen am Diskus, die starke Drehung und

Beugung des Körpers, das Ruhen der gesamten Last auf nur einem Fuß wäre selbst auf ganz kurze Zeit einfach nicht auszuhalten, und hierin allein schon zeigt es sich, daß für einen solchen Vorwurf dem Künstler die bloße Kopie auch des besten Modells nichts nützen würde. Aber, so könnte man fragen, liegt die Verschiedenheit des Eindruckes vielleicht nur an den aufgeführten Einzelheiten, die das ruhende Modell eben nicht geben kann, und würde eine *Momentaufnahme* der Wirkung des Kunstwerkes gleichkommen? Oder liegen auch da noch tiefere Unterschiede vor? — Es lag nahe, gerade hier durch einen Versuch Gewißheit zu verschaffen, und das gelang durch die bereitwillige Unterstützung seitens einiger Herren vom Männerturnverein München, die der Frage aus künstlerischen wie turnerischen Gesichtspunkten das gleiche Interesse entgegenbrachten, und denen die oben unter a bis c wiedergegebenen Aufnahmen zu verdanken sind. Im Gegensatz zu dem in der heutigen Leichtathletik gebräuchlichen Diskuswurf, bei dem vor dem Abschleudern der Scheibe ein Sprung vorwärts und eine ganze Umdrehung des Körpers ausgeführt wird, ist hier nach Weise der Antike aus dem Stand geworfen, wie es auch bei den olympischen Spielen in Athen gehandhabt wurde. Der Werfende tritt mit vorgestelltem rechten Fuß an und hebt mit beiden Händen den Diskus hoch empor (a); dann holt er nach rückwärts zum Schwunge aus, wobei die linke Hand die Scheibe losläßt und der linke Arm, das Gleichgewicht haltend, ausgestreckt wird, während die Beine zugleich durch die Gewalt des Schwunges ganz von selbst in die Kniebeuge herabgerissen werden (b); endlich schleudert der rechte Arm in mächtiger Bewegung den Diskus nach vorwärts und läßt ihn fortsausen, der gesamte Körper aber folgt dieser Auslösung der Kräfte in lebhaftem Absprung, wobei nun das linke Bein mit ausgestrecktem Fuß nachgezogen wird (c). Es ist wichtig, sich über diesen tatsächlichen Vorgang klar zu sein, der Jedem, der ihn nur einmal in Wirklichkeit gesehen hat, sofort einleuchtet. Frühere irrige Auffassungen, wie die, daß der myronische Diskobol im Anlauf begriffen sei und plötzlich einhalte, werden dadurch überzeugend widerlegt. Die mittelste der Aufnahmen aber gibt nun Antwort auf unsere eigentliche Frage, wenn wir sie mit dem Kunstwerk vergleichen. Gewiß zeigt auch sie wieder, wie »richtig« und »naturwahr« der Diskobol in vielen Stücken ist, und wie gut ein Myron die blitzschnell vergehende Bewegung zu beobachten wußte, Jahrtausende vor Erfindung der Momentphotographie. Auch sind wirklich die Abweichungen im Einzelnen, die das ruhende Modell aufwies und aufweisen mußte, zum Teil hier nicht vorhanden; die rechte Hand faßt den Diskus ganz von oben, der Körper ist stärker gedreht, die Beine sind tiefer gebeugt. Aber das *Ganze* wirkt trotz alledem längst nicht so wahrscheinlich und selbstverständlich wie im Kunstwerk, ja es erscheint fast bizarr mit den eckigen und grätschigen Stellungen der Glieder, die der Apparat wahllos erschnappt hat. So wenig wie das ruhende Modell hätte also auch die Momentaufnahme zur unmittelbaren Übertragung in das Kunstwerk dienen können. Die wundervoll geschwungene Biegung des Diskobolen, die Amelung mit Recht einem gespannten Bogen vergleicht, ist nicht allein zur Augenfreude oder dem geschlossenen Umriß der Figur zuliebe da, sondern erweckt zugleich, indem wir ihr mit den Augen folgen, in uns selbst die Empfindung der Bewegung, und mit der Anmut ist auch der künstlerischen Wahrheit Genüge getan. Ein wesentlicher Punkt aber ist dabei noch nicht berücksichtigt: der linke Fuß, den der Künstler so köstlich nachschleifen läßt, steht im Momentbilde mit umgebogenen Zehen fest auf dem Boden, und — die Naturaufnahme hat Recht! Dieses Nachschleifen des Fußes nämlich, das gerade so charakteristisch-momentan wirkt und den Eindruck der flüchtigen Bewegung so lebhaft unterstützt, ist in Wirklichkeit nicht gleichzeitig mit dem weitesten Ausholen des Armes, sondern kommt erst etwas später, im Übergang zum Absprung (c). Damit wäre denn geradezu in augenfälliger Darstellung erwiesen, daß es für die Wiedergabe einer Bewegung in der Kunst, trotz Lessing, mit der Abschrift eines einzelnen Momentes nicht getan ist, selbst wenn er der »fruchtbarste« ist, weil eben der Künstler mit vollem Rechte mehrere Momente in seinem Werk kombiniert und verschmilzt, wie es auch unser Auge und noch mehr unsere Vorstellung tut. Ja es ist der Kunst dadurch möglich, in gewissem Sinne das zeitliche Nacheinander im räumlichen Nebeneinander darzustellen, wiederum trotz Lessing. Gerade hierauf beruht beim Diskobol ganz wesentlich der lebendige Eindruck, daß nicht ein vereinzeltes Stadium der Bewegung herausgerissen, sondern der gesamte Vorgang empfunden und zur Empfindung gebracht ist: eben holt er aus — und schon ist er weiter! Selbstverständlich behält auch mit dieser kleinen Einschränkung der Satz vom »fruchtbarsten Moment« seine Bedeutung, und auch Myron hat nicht vergebens den Augenblick des weitesten Ausholens mit dem Arm gewählt, um die Bewegung recht eindringlich zu machen. Der Vergleich mit dem Uhrpendel, bei dem auch stets die weiteste Abweichung von der Senkrechten dargestellt wird, ist bekannt. Es ist in diesem Augenblick so viel gesammelte Kraft, so viel latente Bewegung in dem Körper aufgespeichert, daß wir ihn wirklich im nächsten Moment emporschnellen zu sehen meinen, und jedenfalls ist diese Phase des Vorganges ausdrucksvoller und anregender zu Bewegungsvorstellungen als die dritte (c), bei der sich die Spannung nun gelöst hat und sich die Bewegung erst recht eigentlich vollzieht. Nicht darauf kommt es in der Kunst an, daß eine Hand wirklich greife, sondern man muß ihr nur glauben, daß sie greifen *könne*, nicht darauf, daß der Fuß wirklich springt, sondern daß er springen *könne*.

Wie richtig im Besonderen übrigens auch der nachschleifende Fuß des Diskobolen beobachtet ist, erweist in Ermangelung der betreffenden Aufnahme beim Diskuswurf eine entsprechende Momentphotographie von Ottomar Anschütz nach einem jungen Speerwerfer. Auch hier erfolgt dieses Durchziehen

ABB. 4. SPEERWERFER NACH DEM WURF
Momentaufnahme von Ottomar Anschütz

des Fußes erst nach erfolgtem Wurf, und es sieht tatsächlich genau so leicht und elegant aus, wie es Myron in der Erinnerung festzuhalten gewußt hat. Überhaupt ist diese Aufnahme recht wohl zum Vergleich mit dem Diskuswerfer heranzuziehen, auch für die Armhaltung, und sie bietet zugleich einen besonders anmutigen geschossenen Umriß.

Wie wir sahen, daß Myrons Werk weder die Nachbildung eines kunstvoll gestellten Modells noch die mechanische Erfassung eines einzigen Augenblickes bedeutete, sondern das lebendige Resultat fortgesetzter Anschauung und eine Summe unzähliger wohlbewahrter Erinnerungsbilder, so hat es nun andererseits geradezu dafür benutzt werden können, um den alten griechischen Diskuswurf zu neuem Leben zu erwecken. Denn bei den olympischen Spielen in Athen hat tatsächlich der Diskobol als Vorbild und Richtschnur für die Stellung beim Werfen dienen können, gewiß ein klassischer Beweis für die dem Kunstwerk innewohnende unvergängliche Lebenskraft. Besonders der zweite Sieger, ein Grieche, hatte sich mit dem Bewegungsmotiv der Figur so vertraut gemacht, daß er es beim Wurf ziemlich genau beibehielt und ausgezeichneten Erfolg damit hatte. Eine Aufnahme nach ihm zeigt die große Ähnlichkeit der Stellung, jenen interessanten Chiasmus der Glieder, der für diese bezeichnend ist, aber auch den fest aufgesetzten linken Fuß als bemerkenswerteste und nach dem Vorangegangenen verständliche Abweichung gegenüber der Figur. Besonders lehrreich aber ist diese Aufnahme dadurch, daß sie nicht scharf von der Seite, sondern etwas von vorn genommen ist, und sie führt uns dadurch auf eine weitere künstlerische Frage, die sich an den Diskuswerfer knüpft. Die Klarheit und Deutlichkeit des Vorganges nämlich geht in dieser Ansicht zweifellos zum Teil verloren, die Arme und Beine überschneiden und bedecken sich in unklarer Weise, das Ausholen mit dem Diskus, die Wendung der Brust kommt längst nicht so kräftig und ausdrucksvoll zur Anschauung. Auf volle *Seitenansicht* also ist das Motiv und ist auch die Figur berechnet, und wenn wir sie daraufhin nochmals betrachten, so sehen wir sogar, daß sie auch in dieser Hinsicht eine offenbare und bewußte Steigerung erfahren hat. Denn insbesondere die starke Wendung der Brust dient keinem anderen Zweck als der schärfsten Betonung dieser Seitenansicht, der Ausbreitung aller Teile in einer Fläche, so daß sie in einem einheitlichen Gesichtsbild deutlich und restlos zusammengefaßt werden können. Es ist eine »*Reliefauffassung*« auch der vollrunden Plastik, die der Kunst der »Goldenen Zeit« eigen war und auch später immer wieder siegreich aus der Vergessenheit auftauchte. Deshalb konnten die Griechen ganz unbedenklich so oft die gleichen Motive in Freiplastik und in Relief darstellen, ohne der Wirkung viel zu nehmen; es ist bekannt, wie zahlreiche Statuen z. B. auf Münzen sich wiedergegeben finden, und auch der Diskobol ist in dieser Weise verwendet worden. Ja bei der Bedeutung, die in dieser Auffassung der Plastik naturgemäß der Umriß, die Silhouette gewinnt, kann sogar die engste Wechselbeziehung mit der flächigen Kunst der Vasenmalerei bestehen. Auch hier spielt der Diskobol seine Rolle, wofür sich mancherlei Beispiele anführen ließen. Selbstverständlich mußte diese Berechnung auf eine Hauptansicht auch auf die Aufstellung der Figur zurückwirken, wie umgekehrt in der Verbindung mit der Architektur die stärkste Anregung zur Reliefauffassung der Freiplastik liegen kann, zum Beispiel in den Giebelgruppen usw. Eine Aufstellung also, die hierauf nicht Rücksicht nimmt, ist falsch, weil der künstlerischen Idee des Werkes widersprechend, und falsch ist ebenso eine photographische Aufnahme, bei der auf diesen wichtigen Umstand nicht geachtet wurde. So verhält es sich beispielsweise mit der nebenstehenden Ansicht des so ängstlich gehüteten Diskobol Lancellotti, dessen eigensinnigem Besitzer durch den neuen Fund von Castel Porziano sein ganzer Trumpf aus der Hand genommen ist. Diese Photographie hat, in der wohlgemeinten Absicht, das Gesicht voll zu zeigen, die Gesamtwirkung der Figur gänzlich aufgehoben, während gerade der Kopf nicht für die Ansicht en face berechnet ist, ja gewisse Verschiebungen und Unregelmäßigkeiten aufweist, die in der Seitenansicht verschwinden. Ein Vergleich mit der Abbildung des vatikanischen Exem-

ABB. 5. MOMENTAUFNAHME EINES DISKUSWERFERS VON DEN OLYMPISCHEN SPIELEN IN ATHEN

plars zeigt deutlich, wie hier die ganze Klarheit und Eindringlichkeit verloren gegangen ist; der Arm mit dem Diskus verkürzt sich und wird dadurch weniger ausdrucksvoll, ebenso der linke Arm, und die Drehung des Körpers erhält im Verhältnis zu den Beinen etwas Gezwungenes, so daß die Figur verzerrt und verzeichnet wirkt und fast umzufallen scheint. Das linke Bein schiebt sich unklar hinter das rechte, und statt des schönen schlank nachschleifenden Fußes sieht man eine häßliche breite Sohle. In der Aufnahme des vatikanischen Diskuswerfers dagegen kommt alles voll zur Geltung und die Funktion aller Glieder tritt in höchster Klarheit vor Augen, eben weil die Reliefauffassung der Figur richtig verstanden und bei der Wahl des Standpunktes berücksichtigt wurde. Besonders mag auf die prachtvolle Parallele der beiden Oberschenkel hingewiesen sein, die sich bei dieser Ansicht ergibt und die wohl zweifellos, abgesehen von der Deutlichkeit, zur ästhetischen Wirkung der Figur gehört. Es sei hierbei ein Seitenblick auf eine andere Antike gestattet, auf jenen entzückenden Knabentorso in der Münchener Glyptothek, dem man den Namen des Ilioneus gegeben hat. Die Beugung und Drehung des Rumpfes hat eine gewisse Verwandtschaft mit dem Diskobol, namentlich aber ist auch hier zweifellos die Hauptansicht auf eine ähnliche Parallele der Schenkel berechnet, wobei sich die Brust dem Beschauer zudreht. Trotzdem ist es unmöglich, eine solche Aufnahme zu bekommen, die allein auch die Stellung der Beine klar vor Augen führen würde, und man muß sich mit der hier abgebildeten begnügen, die ganz unleidliche Verkürzungen und Verdeckungen aufweist. Es gibt allerdings noch eine Rückenansicht, und diese entspricht ungefähr dem Gegenpol der eigentlich erforderlichen Aufnahme, trifft also doch wenigstens die richtige Achse. So führte die Betrachtung des Diskuswerfers auch auf die Frage, wie man eine Statue photographieren soll, worüber Heinrich Wölfflin in dieser Zeitschrift (N. F. VII. Jahrg.) ausführlicher gehandelt hat.

ABB. 6. DISKUSWERFER NACH MYRON. ROM, PALAZZO LANCELLOTTI

Der Reliefauffassung der Plastik ist bekanntlich gerade in unseren Tagen ein hochbedeutender und erfolgreicher Vorkämpfer in *Adolf Hildebrand* erstanden, der nicht nur praktisch durch seine Arbeiten, sondern auch theoretisch in seiner grundlegenden Schrift über das Problem der Form dafür eintritt. Sein »Kugelspieler« kann in dieser Beziehung gern als ein modernes Gegenstück zum Diskuswerfer betrachtet

ABB. 7. ILIONEUS. MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

werden, denn auch bei ihm sind alle Formen deutlich in einer Fläche ausgebreitet und geben in einer fest bestimmten Hauptansicht das klarste Bild der sich vollziehenden Funktionen. Dabei ist die Figur, wie auch der Diskobol, durchaus nicht etwa eine kleinliche und pedantische Übertreibung des Prinzipes, sondern gestattet innerhalb des maßgebenden Gesetzes genügende Freiheit, wie denn der linke Arm des Kugelspielers als weniger wichtig sich schräg in eine beschattete Tiefe verliert. Der grundsätzliche Zusammenhang der antiken und der modernen Figur leuchtet gewiß jedermann ein, aber es ist nicht das Äußerliche der alten Kunst übernommen, sondern ihr Geist erfaßt, der ein echt plastischer Geist war, und es ist durchaus verfehlt, ein solches Werk antikisierend oder klassizistisch zu nennen, wie es die Menge, vom Sujet verlockt, so gern tut, ohne sich überhaupt die Mühe genauer Betrachtung im Einzelnen zu nehmen. Geistesverwandtschaft ist keine Nachahmung, und die freiwillige Unterwerfung unter ein als richtig erkanntes Gesetz tut der künstlerischen Freiheit und Selbständigkeit keinen Abbruch.

Wie dagegen selbst das gleiche Motiv, aus einem veränderten Geist heraus umgeschaffen, zu etwas ganz *Anderem* wird, zeigt eine Bronzestatuette aus hellenistischer Zeit im Münchener Antiquarium, die unseren Diskuswerfer in sehr merkwürdig veränderter Gestalt vorführt und damit eine weitere interessante kunstpsychologische Frage anregt. Die Stellung im Ganzen ist geblieben, aber jede Form im Einzelnen und damit doch auch der gesamte Eindruck ist anders geworden. Da fehlt völlig die in Myrons Figur bei aller Lebhaftigkeit des Bewegungsmotives doch vorherrschende Ruhe und Einfachheit der Formengebung, alles ist übertrieben, barock, die Muskulatur geschwollen, das Gesicht erregt verzerrt, das Haar in derbe Locken aufgelöst. So empfand man, ja so sah man damals den Diskobol, dessen vornehme Ruhe einer nervösen Zeit nicht mehr verständlich war, einer Zeit, deren eigene Kunst weniger auf die Form als solche, als vielmehr auf Ausdruck um jeden Preis ging — und wer müßte dabei nicht an gewisse Erscheinungen unserer eigenen Zeit denken?

Es wäre sehr interessant zu wissen, wie wohl spätere Geschlechter, das Mittelalter und die Renaissance, den Diskuswerfer in ihrer Weise umgebildet haben würden, wie das bei anderen Antiken, z. B. dem Dornauszieher, dem Laokoon und anderen zu beobachten ist. Leider kann davon beim Diskobol nicht die Rede sein, da die vollständiger erhaltenen Exemplare erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts wieder aufgefunden worden sind. Ein arg verstümmelter Torso zwar befand sich schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts am Tageslicht und kam in den Besitz des französischen Bildhauers Etienne Monnot; wie gründlich dieser aber den künstlerischen Vorwurf mißverstand, beweist seine nach Sitte der Zeit rücksichtslos am Original selbst vorgenommene Ergänzung als »stürzender Krieger«, die sich jetzt im kapitolinischen Museum in Rom befindet. Es ist trübselig zu sehen, was da aus dem armen Diskuswerfer geworden ist, besonders wie die Füße haltlos und unorganisch an die Plinthe geklebt scheinen und das sonst freischwebende Knie eine unsinnige

ABB. 8. ADOLF HILDEBRAND, KUGELSPIELER

Stütze erhalten hat. Die Wendung des Kopfes allerdings ist hier schon richtig erraten. Uebrigens war auch die Bronzestatuette des Münchener Antiquariums früher unrichtig, nämlich als sitzende Figur, aufgefaßt und dementsprechend aufgestellt. Die Wiedergaben des Diskuswerfers in den älteren Kupferwerken über die römischen Antiken sind nicht wichtig genug, um hier näher auf sie einzugehen, obwohl auch sie in ihrer klassizistischen Umrißmanier oft recht bezeichnend für die Auffassung ihrer Zeit vom Wesen antiker Kunst sind. Besonders amüsant ist aber eine Wiederholung der Figur in *Altwiener Porzellan* aus der Kaiserlichen Manufaktur, und zwar von der Hand eines Anton Grassi, der 1755—1807 lebte und von der Direktion nach Italien geschickt war, »um seinen Geschmack an der Antike zu bilden«. Die Nachbildung muß also ziemlich bald nach der Wiederauffindung der Figur gemacht worden sein und ist ein Dokument dafür, wie diese auf die damalige Welt wirkte. Da ist eine elegante weiche Nippfigur daraus geworden, ein Eindruck, zu dem das Material des Porzellanes und die leichte Bemalung nicht unwesentlich beiträgt. Es herrscht noch eine zierliche Rokokoempfindung vor, und doch merkt man wohl, wie der Künstler bestrebt war, die Formen klassisch zu »veredeln«, was ihm gewiß im Grunde gar nicht lag. So konnten wir auf Grund dieses Figürchens wenigstens andeuten, wie alle Zeiten die vergangene Kunst mit verschiedenen Augen ansehen, und wir selbst müssen wohl, bei allem Stolz auf unsere wissenschaftlich-historische und vom photographischen Apparat unterstützte Objektivität schließlich gestehen, daß auch wir in dieser Hinsicht nicht ganz frei sind. Es ist eben doch nicht gleichgültig für das Kunstempfinden einer Generation, ob ihr die Antike soeben durch Canova und Thorwaldsen in kühler, abstrakter Ferne gezeigt worden ist, oder ob ein Böcklin und Hildebrand sie in lebensvolle, greifbare Nähe rückten. Und bei alledem ist die vielgeschmähte archäologische Wissenschaft auch für das rein *künstlerische* Verständnis der antiken Werke nicht so ganz ohne Verdienst gewesen, als dies von mancher Seite gern dargestellt wird. Archäologen sind es gewesen, die gegen die üblen Ergänzungsversuche an den Originalen selbst aufgetreten sind, und Verballhornungen wie der »stürzende Krieger« werden kaum wieder möglich sein, wie das Verfahren Rizzos bei dem neuen Diskobol im Thermenmuseum erhoffen läßt. Jedenfalls kann behauptet werden, daß die Figur durch diese Ergänzung im Gips in verständnisvollster Weise ihrer ursprünglichen Gestalt wieder so nahe gebracht worden ist wie nur irgend möglich, und die Wirkung wird noch getreuer sein, wenn man einmal einen solchen Abguß bronzieren wird, wie es in München und anderwärts mit Abgüssen des vatikanischen Exemplares unter Anfügung des Lancellotti-Kopfes versucht worden ist. Ein solcher bronzierter Abguß ist auch hier auf besonderem Blatte abgebildet nach der schönen Furtwänglerschen Aufnahme in den Brunn - Bruckmannschen Denkmälern, weil er am besten den ganz anderen Eindruck vergegenwärtigt, den das Bronzeoriginal in seiner dunklen Färbung mit reizvollen Lichtern und Schatten und ohne den störenden Notbehelf der Stütze hervorrief. Es ist bekannt, daß Formen von gleichem Maß in Bronze knapper und schlanker aussehen als in Stein, und da das Original eine Bronze war, so kann selbst

ABB. 9. DISKUSWERFER. RÖM. BRONZESTATUETTE. MÜNCHEN, ANTIQUARIUM
Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann

ABB. 10. DISKUSWERFER, ALS STÜRZENDER KRIEGER ERGÄNZT
ROM, KAPITOLINISCHES MUSEUM

ABB. 11. DISKUSWERFER
PORZELLANFIGUR VON ANTON GRASSI

die exakteste Wiederholung in Marmor ihm in der Wirkung nicht ganz gleichkommen. Ein in dieser Weise behandelter Abguß aber ist von geradezu frappanter Lebendigkeit, namentlich wenn noch die Augen, wie Studniczka es in Leipzig gemacht hat, hell gelassen sind, wie wenn sie, nach antikem Brauch, eingesetzt wären. Diese Wechselwirkung von Material und Stil mußte wenigstens gestreift werden, um den Kreis der künstlerischen Fragen zu schließen, die sich an den Myronischen Diskobol knüpfen, und es ergibt sich noch etwas Weiteres daraus. Es lag nahe, daß bei häufigerer Wiederholung in Marmor allmählig die strenge Anlehnung an alle Einzelformen des Bronzeoriginales verloren ging und einer mehr marmorgemäßen Behandlung wich. Die älteren Kopien sind daher getreuer und historisch richtiger, aber eigentlich ein stilistisches Mittelding, während die späteren flauer und unzuverlässiger, aber rein als Marmorwerke betrachtet unmittelbar genießbarer sein können, was leicht zu falschen Vorstellungen führen könnte. Der bronzierte Abguß der nach unserem Wissen genauesten Kopie muß somit auch aus diesem Grunde als ein wesentliches und schätzbares Hilfsmittel zur Erweckung des ursprünglichen Eindruckes gelten, da das kostbare Original wohl für immer verloren bleiben wird. —

Ein einzelnes Kunstwerk bot die mannigfaltigste Gelegenheit, den verschiedenen künstlerischen Problemen, die ihm zugrunde liegen, sorgsam nachzugehen, und einiges neue anschauliche Bildermaterial konnte vergleichend dafür beigebracht werden. Die Fragen nach dem Verhältnis von Natur und Kunst, nach der Darstellung der Bewegung im Kunstwerk, nach der Reliefauffassung der Plastik, dem Wechsel des künstlerischen Zeitgeistes und der Beziehung zwischen Material und Stil traten nach einander hervor und forderten zur Beantwortung auf, die sich stets ungezwungen aus dem Kunstwerk selbst ergab. In solcher gewiß nicht unfruchtbaren Betrachtungsweise mögen sich mehr und mehr die Archäologen und die Vertreter der neueren Kunstwissenschaft zusammenfinden, und sie werden es tun, wenn sie stets von den Werken selbst den Ausgang nehmen und über der Wissenschaft die Kunst nicht vergessen. Denn bei verständnisvoller Handhabung kann die ernste Forschung, wie wir sahen, sehr wohl dazu beitragen, uns der Kunst unmittelbar näher zu bringen, und diesem Zwecke mag vielleicht auch die spezielle Betrachtung des Diskuswerfers zu einem bescheidenen Teile dienen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

Zeitschrift für bildende Kunst 1907

Heliogravure Paulussen & Co Wien.

MAX LIEBERMANN

MAX LIEBERMANN DER HAMBURGER PROFESSOREN-KONVENT

MAX LIEBERMANN

ZUM SECHZIGSTEN GEBURTSTAGE

WAS ist wohl das Schönste an Liebermanns Persönlichkeit? Ich glaube: daß er mit sechzig Jahren noch Bilder malt, über die man streiten kann. Bei wie Vielen, die wir miterlebt haben, ist das der Fall? Wer macht noch, wenn er vierzig Jahre Arbeit und zwanzig Jahre Ruhm hinter sich hat, etwas anderes, als jahraus jahrein »echte« Werke »in seiner bekannten Art«? —

Und nun erst das Erstaunlichste: Die jüngsten Bilder sind bei Liebermann auch stets die reifsten und — jüngsten. Als man die Früchte seines letzten Sommers bei Cassirer ausgestellt sah, diese mit einem Nichts an Technik geschaffenen Impressionen von Düne und Meer, da verblaßte, vergraute, vertrübte sich im Gedächtnisse die ganze lange Reihe seiner Werke vor so viel Frische, so viel Wahrheit, so viel Sonne. Das war ja auch das Leitmotiv seiner malerischen Entwickelung, der Sonne nach und immer nach zu streben.

Nec soli cedit

Wie selten aber paart sich dem Streben auch die Kraft der Ausdauer; wenn berühmte Künstler begraben sind, und Gedächtnisausstellungen veranstaltet werden, so ergibt sich meist ein schon typisch gewordenes Urteil: »Herrgott! wie famos und frisch hat der Mann angefangen! wer hätte der glatten, ausgeschriebenen Atelierhand solche unbefangen lichtwahren Jugendarbeiten zugetraut«. Liebermann aber ist einer von denen, die sich nicht unterkriegen lassen. Das ist sein Stolz.

Viele können es ihm nicht verzeihen, daß er auf der von ihnen anerkannten und genehmigten Stufe seiner Leistungen nicht stehen geblieben ist. Und vergessen doch ganz, daß sie diese von ihnen heute mit einem vielsagenden »Ja, damals!« hochgehaltenen Werke einst gerade so verlacht und verlästert haben. Jahrelang hat der Bürgermeister Petersen mit einem Vorhang bedeckt in der Hamburger Kunsthalle hängen müssen, weil das Bild gar zu scheußlich war. Nun ward's enthüllt und schaut mit altmeisterlicher Überlegenheit auf sein jüngstes Geschwister, den Professorenkonvent. Dem Künstler wäre es leichter gefallen, so ein gediegenes Porträt nach dem anderen zu malen, ein holländisches Waisenhaus, und wieder eines, lauter »echte Liebermanns«, und sich einen guten Tag zu machen. Er hat das bessere Teil erwählt und — läßt die Kläffer kläffen.

So viel aber sollte jedem deutlich sein, wenn er diese Persönlichkeit und ihre bald vierzigjährige Leistung überblickt: der Mann weiß, was er will. Er hat unsere widerstrebende Empfindung bezwungen, und deshalb wollen wir ihm vertrauen, auch wo wir uns für seine letzten Ziele noch nicht reif fühlen; ihm

Der gekämpft hat allerwegen
Der noch kämpft zu dieser Frist
Und der doch nicht unterlegen
Weil er ja unsterblich ist!

G. K.

STUDIEN VON MAX LIEBERMANN ZUM HAMBURGER PROFESSOREN-KONVENT

STUDIEN VON MAX LIEBERMANN ZUM HAMBURGER PROFESSOREN-KONVENT

STUDIEN VON MAX LIEBERMANN ZUM HAMBURGER PROFESSOREN-KONVENT

STUDIEN VON MAX LIEBERMANN ZUM HAMBURGER PROFESSOREN-KONVENT

Karl Haider, Schliersee — Dame mit der Rose

Carl Vilh. Holsóe, Lyngby — Am Fenster

Viggo Pedersen, Hilleröd (Dänemark) — Abendstimmung

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG UND DIE AUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

Von Emil Heilbut

Die beiden Ausstellungen sind mit einem Zwischenraum von acht Tagen eröffnet werden. Die Große Ausstellung hat die Nachteile, welche in der Ausdehnung liegen, mit Geschicklichkeit dadurch wett gemacht, daß sie eine Reihe von die Aufmerksamkeit lebhafter beschäftigenden Separatvorführungen in Angriff nahm. Unter diesen Separatvorführungen ist der »Porträtsaal« eine der wichtigsten. Er umfaßt Arbeiten der Gegenwart, aber auch, rückblickend, der jüngsten Vergangenheit, und sogar einige Bilder der alten Meister erwarten den Beschauer. Dieser Porträtsaal ist gleich am Eingang zu finden und seine zu Vergleichen einladenden Bilder wollen uns verlocken. Es ist indessen geraten, sich nicht verführen zu lassen und nicht vom geraden Wege abzuweichen, der durch die Mitte ins Innere führt. Nur dann genießt man die Vorteile, welche, in diesem Jahre zuerst, der Katalog bietet. Er ist nämlich nicht mehr nach dem Alphabet der Künstler geordnet, sondern nach der Weise, wie die Bilder gehängt sind. Wenn man dem Wege folgt, der im Kataloge vorgezeichnet ist, kann man sich bei jedem Bild, unter Vermeidung des lästigen Blätterns, über den Autor informieren. Dies ist die einzig richtige Methode eines Kataloges, es wird einem das Hangen und Bangen: »soll ich im Katalog nachsehen, wie der Maler heißt? Ach, es ist ja doch nicht der Mühe wert« erspart — man folgt den Bildern so bequem mit dem Kataloge in der Hand, daß einem jeden Maler sein Recht wird. Die Leitung der Großen Kunstausstellung ist zu dieser neuen Methode des Katalogs vermutlich durch die Ausstellung angeregt worden, welche im letzten Winter die Akademie zur Einweihung ihres neuen Heims am Pariser Platz abgehalten hat. Übrigens ist der Gedanke an sich alt, er stammt, gleich vielen vernünftigen, aus England.

Der Saal, in welchen man, dem Kataloge gemäß, nun zuerst eintritt, bietet freilich nicht viel. Das Bild, das der verstorbene Karl Gussow von seiner Mutter gemacht hatte, war lange berühmt — bis es jetzt in diese Ausstellung kam und seinen Nimbus verlor. Es mangelt ihm die Beseelung; man erblickt fast nichts anderes als einen sogenannten Studienkopf. Von Eduard Kämpfer in Breslau ist ein tüchtiges Bild gekommen: Soldaten Friedrichs des Großen trinken mit Breslauer Bürgern. Ein Bild von Rudolf Thienhaus, riesenhaft groß, kühl gemalt und leider gleichgültig, behandelt eine moderne Kirchenszene. Nicht gleichgültig, im Gegenteile: konvulsivisch wirkt das »Seelengebet der Heilsarmee«, das Otto Heichert zur Darstellung erkoren hat. Diese Arbeit findet manchen freudigen Anteil. Ob das richtig ist? Mir will scheinen, daß das Bild in seinem System etwas Altmodisches hat, nicht das Altmodische im besten Sinne, sondern jenes, das nur eine gewisse Zeit lang blühte, in der Epoche niedergehender Kunst: als in Deutschland das soziale Genrebild der Hübner und Konsorten Anerkennung fand. Elendsmalerei mit Rücksicht auf den Stoff und aus dem Stoff heraus entstanden, nicht aus einer malerischen Anschauung. Erzählende Kunst, nicht darstellende.

Der sogenannte blaue Saal enthält wieder, wie stets, vorwiegend Skulpturen. Die bedeutendsten sind die Arbeiten Hugo Lederers, des Schöpfers des Hamburger Bismarckdenkmals. Er hat für den Sockel dieses Monuments noch sechs Athletenfiguren geschaffen, Gestalten, die hauptsächlich die Aktion verkörpern, einige aber auch das Nachsinnen, so daß bei diesen ein Zusammenfassen des Athletenhaften mit dem Denkenden entsteht ähnlich wie bei Rodins »Penseur«. Im ganzen kann man über diese Sockelreliefs schwer ein Urteil fällen. Gerade wenn sie sich dem Denkmal gut einfügen — wie bestimmt zu erwarten ist — ist es ziemlich verständlich, daß sie sich, ohne das Denkmal selbst, unvollkommen präsentieren. Einen vollkommenen Eindruck, einen ganz ausgezeichneten, hinterlassen zwei Arbeiterfiguren dieses Künstlers, die er für das Krupp-Denkmal in Essen geschaffen hat. Wenig bedeutend ist ein heiliger Georg, vortrefflich sind Aktzeichnungen des Künstlers, die übrigens schon früher in der Sezessionsausstellung zu sehen waren.

Ein neuer Name ist Helene Scholz — eine ganz tüchtige Künstlerin. Sie scheint der französisch-belgischen Schule anzugehören; man darf das nach ihrer Büste sowohl (»celle qui pense« — pretiös, aber ganz brav modelliert) als nach ihrer Figur »la Zélande« annehmen, und bestätigt wird es durch eine recht lebensvolle Skizze, in der der Bildhauer van der Stappen porträtiert wird.

Gut komponiert ist eine große Gruppe von Theo Blicks, »Verzweiflung«.

Unter den Malern der jetzt folgenden Säle fällt Friedrich Stahl auf, der in etwas blasphemischen Bildern die äußeren Eigentümlichkeiten von vlämischer und Florentiner Kunst zusammenzufassen sucht. Das farbige Leben, die seltsamen, etwas krassen, hellen Rots in der Kleidung und die zeichnerische Gestaltung von charakteristischen und übercharakteristischen Jünglingsprofilen und alten Männerköpfen nimmt er auf. Er travestiert und komponiert neu. Dieses Verfahren wendet der in Florenz lebende Künstler, der früher moderne Salonszenen malte, bereits seit mehreren Jahren an. Es sind verschiedene seiner Bilder auf der diesmaligen Ausstellung, die nach dem Floren-

tiner Modus behandelt sind. Sie sind in ihrer Art geistreich — wenn man des Scherzes nicht überdrüssig wird. Aber eines dieser Gemälde steht auf einer viel höheren Warte. In ihm ist es dem Künstler gelungen, fast uns vergessen zu machen, daß er in den Tempel des Florentinischen Ruhms gleichsam spottend eingestiegen ist. In dem Bilde »Parcival« hat er eine ruhige, durchaus sympathische Wirkung erreicht.

Merkwürdig geht es einem mit dem Bilde des Grafen Harrach: »Ostermorgen«. Es ist so schlecht gemalt, daß man daran vorübergehen möchte. Es zeigt sich aber vor dem Bilde deutlich, wie wahr es ist, daß Bilder trotz des »Wie«, um das es sich bei Kunstwerken handelt, nicht allein von dem rein optischen Eindruck abhängen. Vorzüge und Schwächen der modernen Kunst, die besser als Harrach malt, treten entgegen! Einem modernen Maler würde es immer gelingen, das Atmosphärische um Christus herum, das Licht seines Gesichtes, wenn es im Freien dargestellt wird, wiederzugeben. Wir würden ein richtiges Licht, die richtige Farbe hier sehen — nur würden wir Christus wahrscheinlich nicht sehen, wenigstens *haben* wir ihn von ihnen noch nicht zu sehen bekommen, derart, daß wir an ihn glauben. Meistens ist er sogar schrecklich verhunzt, wie auf dem Bilde des sehr talentvollen Beckmann, das uns in der Sezession noch beschäftigen wird — er ist da wie einer von den Schächern, gleicht ganz und gar nicht einem Christus. Bei Harrach sehen wir hingegen einen *Christus,* das ist ein Unterschied, den man nicht verkennen wird, und der dazu dient, das Bild des Grafen Harrach doch nicht schlankweg zu verurteilen: es hat Verdienste, auch wenn wir begreifen, wie viel leichter es einem Maler der alten Richtung, mit ihrer Tradition im Christusstil, werden konnte, den Christus zu bilden als einem Maler der neueren Zeit, der ohne diese Stützpunkte arbeitet. Harrachs Christus, als Typus genommen, hat übrigens sein absolut eigenes Leben: er gehört zu der Familie der deutschen Christusdarstellungen im 19. Jahrhundert, bewahrt indessen noch auch in ihr seine eigenen Rechte.

Sieht man von der *Malerei* ab, so ist auch in dem Mittelgrund und in der Ferne des Bildes etwas, das sehr packt und festhält: durch den himmlischen Frieden in der Landschaft. Man geht — trotzdem dies ein schlechtes Bild ist — von der Arbeit fort, nicht ohne zu denken, daß dies eins der innerlich reichsten Werke der Ausstellung ist.

Looschen und Oskar Frenzel geben ihre bekannten Werte. Dettmann ist mit einem Parkbilde (nachher finden wir ihn auch mit seinem schon in früheren Ausstellungen gesehenen »Triptychon«) vertreten. Hans Hartig erscheint in »Alt-Dresden im Schnee« etwas übertrieben, doch ausdrucksvoll. Kallmorgen zeigt einen sehr stimmungsvollen Winterabend. Mit dem »Jahrmarkt vorm Tor« verdirbt sich der soeben genannte Hartig unsere gute Meinung wieder: das Bild ist eine unmögliche, leere Sensationshascherei, im Plakatstil. Max Schlichting bewirkt im »Mondaufgang« mit einer Dame in Lila einen geschickten scharfen Farbenkontrast.

Vortrefflich berührt im allgemeinen die Schwarz-Weiß-Ausstellung, die in mehreren Räumen ihr stillumfriedetes Dasein führt. Um einige Namen zu bringen, — mehr als um gerade diese und keine anderen hervorzuheben — seien Otto Fischer (mit einer vortrefflichen Radierung »Hamburg«), Rudolf Jettmar, Otto Goetze, Ernst Eitner namhaft gemacht; Ernst Eitner der Hamburger: wie denn überhaupt in der graphischen Abteilung sich die Hamburger in sehr anerkennenswerter Weise bemerkbar machen (nur Illies in farbigen Blättern ganz und gar nicht glücklich).

Die Glanznummern in der Schwarz-Weiß-Ausstellung — es muß hier gesagt werden, daß in keinem Teile der Ausstellung so sehr wie hier das Bedauern sich geltend macht, bei der Fülle der Leistungen nicht zu vieles erwähnen zu können — die bei weitem alles schlagenden Nummern in der graphischen Abteilung rühren von Fritz Boehle und Ferdinand Schmutzer her.

Boehle hat zwölf Radierungen ausgestellt, fast alle aus der neuesten Zeit — ein Zeichen von rüstigster Kraft, sobald es sich um Blätter gleich diesen handelt, die mit solchem Ausdruck ausgearbeitet sind.

Man wird gleichzeitig sagen, daß eine Erwägung wie diese, wenn auch berechtigt, doch nebensächlich ist. Denn nicht so sehr auf das Maß seiner Arbeitsfähigkeit soll der Nachdruck gelegt werden, sondern auf die wunderbare Qualität der Arbeiten, die er macht.

Die orginellen Ritter, die prachtvolle Roßschwemme: ein ins Werk gesetzter Hans von Marées! *tüchtiger* als Marées: lebensfähiger. Von hinreißendem Rhythmus die Pferde.

Dann der heilige Hieronymus! köstlich! die Freiheit, Breite, Behaglichkeit, Sicherheit der Erzählung! Dieser behagliche Alte ist wie von einem Bellini, der Humor bekommen hätte.

Herrlich sind die Reiter mit Pferden, die Bauern mit Pferden — von einem Naturalismus, der Stil geworden ist. Diese Gestalten sind aus dem Maingebiet, dort zu Hause, wo Fritz Boehle lebt, und sie reihen sich in die klassische Kunst ein.

Der vollständigste Gegensatz zu dem naiven kraftvollen Boehle ist der vollendete Virtuose Schmutzer.

Er hat die gewinnendsten Formen; er fesselt *jeden* von uns (Boehle fesselt nur einen kleinen Teil der Beschauer, diesen aber aufs innigste). Schmutzer fesselt anders: einem entzückenden Causeur gleich, dem man nicht widerstehen kann, dem am wenigsten der ernste schwerfällige Fachmann widerstehen kann, dem aber auch alle Frauen zufallen, der überhaupt niemandes Mißfallen erregt, wenn auch nicht jeder sich darüber klar wird, wie weit er sich aus der nur gefälligen Mittelmäßigkeit absondert.

Er ist ein Fürst im Charme, ein Brummel im Gebiet der Radierung, ein unvergleichlicher Gebieter im Felde des Modischen — die Eleganz, die Pannemaker einstmals für den Holzschnitt mitbrachte, die Grazie, die Waltner im Strich hatte, weist er auf, ja, läßt er hinter sich.

HANS MAKART

BILDNIS DER FÜRSTIN BÜLOW

Michael Ancher, Kopenhagen Familienbild

P. A. Besnard, Paris Madame Réjane

Bernhard Österman, Schweden Baronin von Eberstein

Wie bei den Herren, die er porträtiert, alles Stoffliche mit »Aisance« wiedergegeben ist, voller Freude an den Zufälligkeiten, wie er mit kokettem Insistieren seinen Ausdruck auf eine Nuance festlegt, wie er ein Frauenprofil lieblich pikant zeichnet — auch den neumodischen (oder schon wieder altmodischen) Franzosen Helleu durch eingehenderes Detail überstrahlend — das muß gesehen werden, diese Radierungen mit ihrem spielenden Reize wollen geschlürft sein. Und, was äußerst merkwürdig ist, dieser entzückende Virtuose greift nicht nur das Porträt auf, er ist auch ein Meister des Interieurbildnisses, mit raffiniertem Zauber führt er z. B. ein Zimmer vor, in welchem man Joseph Joachim spielen und Eve von Keudell ihn begleiten sieht, und er radiert selbst Landschaften. Eine von diesen, von außerordentlichem Charme, ist die »Alte Brücke in Dresden«, mit einer Vollkommenheit der Radiertechnik wiedergegeben, einer Klangwirkung des Tones, daß die alten Kenner wie berauscht sind und das junge Volk kaum eine Ahnung hat, was die alten Leute so hinreißt. Aber prachtvoll finden auch die jungen Leute diese Blätter.

Wieder zu den Gemälden kommend lassen wir uns Carl Marrs »Junges Mädchen« wohlgefallen, Walter Thors Damenbildnis, Schuster-Woldans geschicktes Porträt seiner Tochter gewinnt unseren Beifall, an Schuster-Woldans »Bildnis eines Jägers« fällt uns auf, daß der landschaftliche Hintergrund ganz »Gobelin« ist, an Peter Janssens vortrefflicher »Studie« nehmen wir wahr, wie nahe er Eduard von Gebhardt in solchen Werken ist. Leider etwas ganz Rückständiges gibt in einem »aparten« Damenporträt Wilhelm Schmurr (Düsseldorf), Hermann Emil Pohles »Traubendieb« zeigt ebenfalls etwas Rückständiges in seinem falsch jovialen Jordaens-Stil: die Säle 11 und 12, die der Düsseldorfer Künstlerschaft gehören, sind überhaupt, im ganzen und großen genommen, Ausnahmen abgerechnet — recht minderwertig. Wir gleiten hindurch, wir lassen darauf von mehreren Sälen keinen Eindruck zu uns dringen — die Sinne noch immer mit Boehle und Schmutzer erfüllt — bleiben zu Salzsäulen erstarrt vor einem Bildnis der Vilma Parlaghi, Fürstin Lwoff, Beschützerin von Tierschutzvereinen, soi-disant Verdrängerin von Lenbach und größten Reklameheldin, die es wenigstens diesseits des Ozeans gibt, stehen, geben uns dann einen Ruck und eilen weiter.

Es kommt wieder eine wertvolle Enklave: Dänemark. Diesmal sind es Gemälde, die unseren hohen Enthusiasmus wecken.

Nicht um »große« Kunst handelt sich's: um ausgesprochen stille. Novellenstimmung herrscht vor, nicht dramatische Bewegung, ja indem man Novellenstimmung sagt, sagt man schon zu viel. In der Novelle geht doch etwas vor: in den dänischen Bildern geht nichts vor, es ist Zustandspoesie. Die *Einleitung* zu Novellen ist gegeben: die Handlung fehlt, fast selbst die Personen fehlen. Nur die Örtlichkeit ist da. Julius Paulsen in einem kleinen feinen Mondscheinbilde, Carl Christian Ferdinand Wentorf in einem guten Porträt, Ilsted in einer Zeichnerin in hellem Kostüm vor einer großen Gipsbüste, Svend Hammershoi in einem ganz zarten Bilde von Runensteinen, Sigurd Wandel in einem »Alten Hof in Helsingör«, Svend Hammershoi wiederum in einem wunderbaren Schloßhof (von Maeterlinckscher Gespenstigkeit und Inkonsistenz der Mauern), und der bereits genannte Wentorf: in seinem »Schloßgraben«, mit vorzüglichem, sonnigen Wasser — geben herrliche Proben dieser stillen, wunderbaren Kunst.

Und welche, natürlich schlichten, Charakteristiker diese Dänen haben! Da ist Michael Ancher, der nicht nur in seinem sonnigen Selbstporträt eine tüchtige, auch in dem bewunderswerten »Familienbilde« eine stille, tiefe, bedeutende Charakteristik gibt.

Dann die Landschafter: Louis Jensen, in »Nordseeland«, Johann Rohde in »einer kleinen dänischen Stadt« und einem »Hafen in einer kleinen dänischen Stadt« — es sind reizende Künstler! Wie uns auch der Maler des Mondscheins, Julius Paulsen, wieder in dem »Sommerhaus« (lichte Sommernacht, offene Halle, Petroleumlampe) entzückt. Dann sehen wir auch einen Versuch zum Drama: in Viggo Pedersens »Abendstimmung« wachwerden, wo sich der Künstler daran gewagt hat, starke plastische Wolkenbildungen und glühende Töne der Abendluft — gleichsam Historienkunst anstatt der Novellenstimmung zu geben.

Johannes Larsens »Sommertag« ist ausgezeichnet in der klaren Wiedergabe des »Unmalerischen«. Carl Vilh. Holsóe schafft im engeren Sinne Novellenstimmungen mit seiner »Dame auf der Treppe« und in einem sonnigen Zimmerbilde (ohne Figur) »Am Fenster«. Manchmal trifft man auch eine etwas sentimentale Vorliebe für Wirkungen mit Petroleumlampen und, höherstehend, die Neigung für das Aufsuchen seltener, geheimnisvoller Lichtprobleme, so bei Ilsted, Landschaft von der Insel Falster. — Die dänische Kunst würde ja nicht von *dieser* Welt sein, wenn sie so vollkommen wäre, gar keine ein wenig schwächere oder etwas kränkelnde Punkte zu haben!

Die mehr lebendigen als schönen Tierplastiken von Anne Marie Carl-Nielsen, die zuerst durch Schulte bei uns eingeführt wurden, gefallen mir weniger.

Auch etwas gediegenes Philisterium findet man bei den Dänen: lebensgroße, nicht sehr interessante Bildnisse von Mädchen mit Zöpfen und dergleichen. — Sie reichen nicht an das Beste der dänischen Kunst. Hans Michael Therkildsen scheint mir entwickelungsgeschichtlich charakteristisch. Ich denke ihn mir in seinem gutstimmungsvollen Bilde »Frau mit Kuh« nicht unbeeinflußt durch einen Pariser Aufenthalt, bei Bastien-Lepage. Peter Hansens »Schafe am Dornbusch« — Sonnenschein, hinten blaues Wasser — ein ausgezeichnet detailliert wirkendes Gemälde, gemahnt mich, obwohl »unausgeführt« und breit gemalt, an ein berühmtes präraffaelitisches Schafbild, das den Beifall Ruskins fand. Und auch bei Agnes Slott-Möllers schwebender »Jungfrau Bledelis« denke ich — in unmittelbarerer Weise — an die Richtung der Präraffaeliten. Daß Joakim Skovgaards Aquarell: »Austreibung aus dem Paradiese« und sein Aquarell: »Dornen und Disteln« in die Nähe der Präraffaelitenschule überleiten, sieht dann jeder. Peter Hansens »Fischer-

Otto Scholderer † Kinderbildnis 1861

Oskar Zwintscher, Dresden Bildnis mit weißen Astern

Fritz Boehle, Frankfurt a. M. St. Martin. Radierung

dorf im Herbste« ist ein erstaunliches Stück an Deutlichkeit und Treue.

Nach den drei dänischen Räumen wirkt der schwedische Saal recht unintim.

Das kühl tüchtige Porträt des Grafen Georg von Rosen kann heute keinen Anteil mehr wecken. Gottfrid Kallstenius' »Sturmwind« wirkt als eine recht summarische Leistung nach dem Bilde des Dramatikers der Sonnenuntergänge bei den Dänen. Emil Oestermans Bildnis des Königs Oskar ist eine ganz achtbare Leistung, aber auch nicht mehr. Axel Fahlcrantz' »Strandpartie« wirkt unsolide (falscher Corot — schlecht in den Schatten). Wilhelm Behm zeichnet sich in seinem »Frühlingstag« (unter Bäumen ein rotes schwedisches Bauernhaus, im Vordergrund ruht noch etwas Schnee) unter den Schweden aus. Und Emil Oesterman erweist sich in dem Bildnis von Friedrich Dernburg und noch mehr in dem Porträt einer Dame (beide sind erheblich besser als das Porträt des Königs) als einen gewandten und in vielen Sätteln gerechten Bildnismaler.

Der Saal der Hamburger Künstler schließt sich dem dänischen Saal 30 an und es ist ersichtlich, daß eigentlich auch in Hamburg *beabsichtigt* wird, derartig zu malen wie die Dänen in Dänemark. Der Wille ist da, der Weg ist auch da — denn er ist ungeheuer leicht zu finden — es fehlt nur das tiefe stille Talent. Alle diese Hamburger Künstler »möchten« — es scheint viel mehr hinter ihnen ein Wille gestanden zu haben, der ihnen sagte: seht ihr, so müßt ihr malen. Und es regte sich nichts, es belebte sich nichts, es blieb tot, was sie versuchten. Man ist versucht, an den Homunculus zu denken, das Wesen, das aus der Gelehrsamkeit hervorging und das nicht lebensfähig war. Alle diese Künstler haben etwas ihnen »Anerzogenes«. Es ist im großen und ganzen leider nur ein zu hilfloser Dilettantismus unter diesen Künstlern zu finden, deren früheste Ernst Eitner und Arthur Illies waren. Die anderen — Schaper, von Ehren, Sophus Hansen, Kayser usw. haben sich angeschlossen. Eitner behauptet sich meiner Ansicht nach unter allen auch jetzt noch recht gut. Z. B. ein Bild wie sein »Frühling« läßt sich sehen. Ausgezeichnet finde ich ein Schneebild von Sophus Hansen. Das meiste, was von Illies kommt, ist sehr unerfreulich; sogar in seiner Griffelkunst ist er unerfreulich und weist hier bei den farbigen Blättern ein giftiges Kolorit auf. Besonders sprechen muß man von einem durch Inhalt und Format ziemlich anspruchsvollen Bilde von Arthur Siebelist: »Der Künstler und seine Schüler«. Der Künstler hat hier lebensgroß sich selber und seine Schüler auf einer Dorfstraße im Sonnenlicht porträtiert. Es liegt vielleicht etwas, was man nicht unbedingt verwerfen möchte, in der allerdings vorwiegend vom echtesten Dilettantismus zeugenden Burschikosität, welche dem jungen Siebelist eingab, sich weder von den Schwierigkeiten schrecken zu lassen, welche in einem Gruppenporträt liegen, noch von denen, die in einem Bildnis im Freien liegen, sondern sogar diese beiden Probleme zusammenzuwerfen und das Schicksal (das ihm natürlich Unrecht gab) herauszufordern. Aber die blutjungen Burschen, welche seine Schüler sind, tun mir leid. Was werden sie bei ihrem Lehrer an Vorteilen einheimsen. Welch eine betrübende Vorstellung, sich auszumalen, wie dieser Lehrer, der noch ringt und kämpft und sich zu schwere Aufgaben stellt, junge Leute unterrichtet und ihnen sagt, wie man Bilder malen müsse! Es leuchtet mir ein, daß jemand, ohne Unterricht zu erhalten, vorwärts zu kommen vermag, ja das will mir sogar unter Umständen ganz und gar einleuchtend erscheinen. Aber wenn ein Lehrer genommen wird, so müßte es einer sein, der Lehrereigenschaften aufweist, und es hat etwas Tragisches, daran zu denken, daß junge Leute hier einem Lehrer sich überantwortet haben, der mit weniger Kultur, als erforderlich, an seine Aufgabe tritt. In einem Witzblatte konnte man eine Anfrage lesen, wo bei diesem Bilde: »Der Künstler und seine Schüler« der Meister wäre? Leider muß man dem anonymen Spötter recht geben.

Man wird trotzdem über die einigermaßen »would-be« neue Kunstgemeinschaft Hamburg nicht spotten, wenn man den nebenanliegenden Saal der Dresdener Kunstgenossenschaft betrachtet. Kunst ist nicht an den Ort gebunden — gewiß nicht. Beweis dafür ist die alte Kunststadt Dresden, die unabhängig von ihrem Ruhme, unabhängig von ihrer Vergangenheit so schauerliche Bildwerke ausstellen konnte, wie in dem Saale der Kunstgenossenschaft die drei Pastelle von Osmar Schindler oder den unmalerischen Mönch, der die Signatur des sonst geschätzten Richard Müller trägt, oder das dilettantenhafte Bildnis des hamburgischen Senators O'Swald von Johannes Mogk. In diesem Saale scheint nur ein einziges gutes Bild zu sein: Leon Pohles Kopf des Königs von Sachsen.

Im Vorübergehen bemerkte ich in einem Saal, in dem alles Mögliche aber vorwiegend Schlechtes hängt, ein großes Bild eines ziemlich geringen dänischen Künstlers, Laurits Tuxen: »Königin Viktorias Diamantjubiläum« hat er hier dargestellt. Daß Tuxen ein nicht guter Maler ist, weiß ich aus seinem Bilde in der dänischen Abteilung »Die Tafel wird aufgehoben«: das Bild ist geschwätzig, langweilig und unintim. Hingegen ist das Diamantjubiläum der Königin Viktoria ein immerhin bemerkenswertes Bild; schrecklich — aber bemerkenswert. Es *war so* bei dem Jubiläum. Die Mitwelt und die Nachwelt empfangen den richtigen Eindruck. Die Straße ist ganz erfüllt von den Dekorationen von rotem Tuch. Vorne steht das Denkmal der Königin. Am Denkmal hält der Wagen der Königin, mit Vorreitern — und es gibt eine entsetzliche Disharmonie zwischen dem Blau der Pferdedecken und dem andersartigen Blau, mit dem der Wagen ausgeschlagen ist. Rings um die Königin sind die Reihen von Generalen, unter ihnen ist der Prinz von Wales; wieder überwiegt das Rot. Und Rot überall, wohin man blickt, an allen Fenstern krasses rotes Tuch, weit ist man hier von dem Anblick der schönfarbenen Teppiche, die im Süden bei solchen Gelegenheiten heraushängen. Rotes Tuch bis hinten hin, wo alles sich, Staub, rotes Tuch, Firmenschilder und Häuser, in dicke Atmosphäre auflöst.

Die Abstufung von vorn, wo die geschmückten Granden halten, nach hinten hin mit dem prosaischen, dennoch solide festlichen Straßenbilde ist gut gegeben. Man hätte es dem reichlich süßlichen Maler von »Die Tafel wird aufgehoben« schwerlich zugetraut. Auch das Viktoriabild ist gräßlich, es entspricht aber einem Sehbedürfnis, und wenn auch der Kunstmensch sein Auge von diesem »subalternen Bilderbogen« abwendet, das Wissensverlangen bleibt doch daran hängen.

In genau diesem Sinne würde ich über die Haupt- und Staatsaktionsbilder von Anton von Werner nicht durchaus den Stab brechen. Derartige Bilder verdienen mit Stumpf und Stil ausgerottet zu werden erst dann, wenn in ihnen Sentimentalität und etwa absolutes Nichtkönnen neben dem Versuch, darzustellen, einhergehen. Künstler aus Kassel und Düsseldorf haben uns auch zu solchen Erwägungen Anlaß gegeben, man kann die Trockenheit eines Werner im Vergleich zu solchen unwürdigen Rivalen oder Nachfolgern achten.

Arthur Kampf, auf den die allgemeine Aufmerksamkeit jetzt durch seine Wahl zum Präsidenten der Akademie gelenkt worden ist, ist selbstverständlich ein Künstler von ganz anderem Wert als Anton von Werner. Er ist eigentlich ein Künstler, wie wir in dieser Art keinen anderen in Deutschland haben. Ganz außer Frage, daß er so gut zeichnen kann wie die französischen Akademiker, welche von unseren Malern, auch den Sezessionisten, so lange sie in Paris in der École Julian studieren, mit großem Respekt, wenn auch nicht als Maler, so doch als Lehrer gewürdigt werden. Er zeichnet vollkommen so gut und so sicher wie Jean Paul Laurens oder wie Lefebvre, wie Cabanel und Gérôme. Glänzende, einwandfreie akademische Schule, mit Eleganz verbunden.

Ferd. Schmutzer, Wien — Radierung

Er hat noch mehr: er hat auch malerisches Talent, wenn wir Talent die Fähigkeit nennen, alle malerischen Nuancen wiederzugeben. Während er im Zeichnen viel besser als Anton von Werner ist, der gar kein schlechter Zeichner war (Werner hat ganz gute Aktzeichnungen gemacht), ist Kampf im Malen ganz unendlich viel ausgezeichneter als Werner: nach zwei Seiten hin, sowohl — und dies zählt besonders — in der eigenen Produktion, als auch in der Beurteilung der malerischen Leistungen anderer, *moderner* Künstler. Darin ist bekanntlich Werner mit vollkommener Blindheit geschlagen, haut um sich, sieht nicht, will weniger als Hinz und Kunz sehen. Kampf steht also als Akademiker seinen Mann, kann oder hat gelernt, was der beste Akademiker überhaupt nur lernen kann, — ist einfach das Ideal eines Akademikers, denn wir sehen in Frankreich, wo es ähnliche Begabungen wie Kampf gibt, keinen einzigen Akademiker, der so wohlgesinnt und friedfertig die gewaltigen Leistungen der Originalgenies anerkennt. Wir können darum uns über die Wahl dieses jungen — erst zweiundvierzigjährigen Akademikers — an die Spitze des vorwiegend aus Greisen bestehenden Instituts nicht lebhaft genug freuen. Wir werden dessenungeachtet seinen Werken die Begrenzung, innerhalb deren sie gerühmt werden können, nicht wegräumen können. Seine Gestalten, seine Menschen wirken z. B. nicht frei, sie wirken wie unter Oberlicht. Auf dem einen Karton, den er ausstellt und der gewiß meisterlich ist, sehen wir rechts Gefangene, und es ist nicht die geringste Falte an ihrem Bettlerkleid, die nicht akademisch wäre; ebenso wie der mit straffer Haltung in die Stadt einziehende Otto I. nur so weit lebendig ist, wie es der ausgezeichnete Baß Kindermann in München war, wenn er in den Nibelungen den Hagen vorführte. Dieser ganze Karton ist meisterhaft — nur meisterhaft; was ihm fehlt, ist Leben. Das konnte ihm Kampf nicht geben, was er ihm aber gab, das ist hochzuschätzen. Es ist im Bereiche der akademischen Möglichkeiten das denkbar Hervorragendste.

Manches von ihm tritt noch zarter in Studien und Zeichnungen und Porträts hervor, Bildern aus der Natur. Andererseits ist es freilich charakteristisch, daß ihm ein Entwurf »Verkündigung bei den Hirten«, weniger gelang, weil ihm das Religiöse gar nicht gegeben ist. Da wird ihm Gebhardt, dessen Wirken er in Düsseldorf vor sich hatte, immer überlegen bleiben.

Auf Böcklins vielgesehener Venus Anadyomene von 1868, aus dem Besitz des Obersten von Heyl, fällt uns der violette Schleier auf, der über die Fernsicht des Meeres gebreitet liegt. Wie bewundert man die fabelhafte Überlegenheit Böcklins über Feuerbach, der ganz konventionell ist, wenn er, wie in der Medea, das Meer schildert. Welche Empfindung für Licht ist auch auf dem sonnig flimmernden Körper der Venus! Übrigens wirkt das Bild nur als eine Skizze.

Thaulow ist mit mehreren Bildern vertreten, die einen Eindruck von falschen Bijoux erwecken, obwohl es unzweifelhafte und gute »Thaulows« sind. L'avenir lui sera dur, diesem Künstler, dem bei seinen Lebzeiten so gehuldigt worden ist. Wenn man denkt, daß Rodin ein Bild von ihm stolz in seinem Atelier bewahrte! Man sieht heute viel Künstlichkeit in diesen immer sehr geschickten Bildern, wo prächtiges — zu prächtiges — Licht sich im Abendscheine in den Wellen spiegelt. Die Zeiten sind vorbei, in denen man an Thaulows fließendem Wasser oder an seinen täuschenden Schneelandschaften kritikloses Gefallen fand. Das

L. Jensen, Kopenhagen — Landschaft

Svend Hammershoi, Kopenhagen — Schloßhof Koldinghus

Hans Thoma, Karlsruhe i. B. Maler W. Steinhausen

Fritz Boehle, Frankfurt a. M. Radierung

Peter Janssen, Düsseldorf Studie

Bijouhafte in den Bildern dieses zu pariserisch gewordenen Nordländers fällt unangenehm auf.

Eins der besten Bilder in diesem Teile der Ausstellung ist René Billottes Mondaufgang an den Ufern der Charente, der etwas von einem guten Schreyer hat. Georges Buysses »Kanal im Juni« hat solide Qualitäten. La Touche ist mit einem »Zwischenakt im Theater« vertreten, einem im Licht etwas zu phantastischen Bilde, wenn man erwägt, daß es sich um eine moderne Gesellschaftsszene handelt. Liljefors gibt einen Tour de force in seinen »Birkhühnern im Reif«, einem glänzenden Bilde, denn es ist, abgesehen von der Wahrheit, sehr angenehm im Ton, was man nicht jederzeit bei Liljefors sagen kann. Bernhard Winters »Bereitung des Flachses« gehört zu den Anschauungsbildern, die, wenn es ihrer viele gäbe, doch unsäglich betrübend wären. Richard Eschke in dem Bilde eines Städtchens in Mecklenburg, Otto H. Engel mit einem »Abend in der Marsch« und der »Friesischen Stube«, Ernst Gentzel in »Schloß Wiesenburg« und »Fläminger Landschaft« rufen eine angenehme Wirkung hervor.

Fritz Burger, ein schweizer Künstler, bei dem nichts, aber auch nichts das Schweizerische anzeigt, ist nett in Kinderbildnissen, etwas süß in Professorenporträts. Das Bild »Kind auf dem Sofa« scheint mir seine beste Leistung diesmal zu sein.

Die Kollektivausstellung Bruno Paul, die mit riesigem Interesse erwartet wurde und jetzt, da sie eröffnet ist, in ihren mit Sachen gefüllten, niedrig gemachten Stuben eine Menge von Beschauern sieht, welche viel größer ist als bei den Bildern, findet einen großen Erfolg: wohl mit durch die Gunst des Kaisers, der ihn bekanntlich herberief und an die Spitze der Schule des Kunstgewerbemuseums stellte. Die Möbel dieses Vertreters des neuen Kunstgewerbestils haben aber — bei glänzender Ausarbeitung und wundervoller Behandlung — doch vielfach etwas Trübsinniges, Eigensinniges, sich dem Komfort Widersetzendes in ihrem Wesen. Sie bringen auch Neuerungen in Gebieten, die deren wahrlich nicht bedürfen, nämlich im Bereich der Schiffskabine, wo ein trefflicher Künstler wie Bruno Paul doch nicht erkannt hat, daß der (in England beheimatete) Kajütenstil mit seinen bequemen Sesseln usw. total modern ist und nicht umgewandelt zu werden brauchte. Die barocken und krausen Schiffsstühle, mit Krokodilshaut bezogen, die Paul entworfen hat, sind weit rückständiger als die anspruchslosen praktischen alten Ledersessel. Vorzüglich (unter manchem Andern!) ist ein Flügel von Bruno Paul in einem Musiksaal.

Und nun bleibt mir noch der Saal 40 übrig, der als eine Art salon carré des Bildnisses gedacht worden ist. Hier findet man ein reizendes naives Kinderbildnis des sonst nicht immer so ergiebig gewesenen Otto Scholderer. Bennewitz von Loefen gab ein anspruchsloses und angenehmes kleines Porträt seines Vaters, des bekannten Landschaftsmalers, der in seiner Jugend von Krüger gemalt wurde. Eduard von Gebhardt ist mit einem charaktervollen Bildnis des Bürgermeisters Wortmann vertreten. Von Romney sieht man ein sehr hübsches Bildnis des Captain Alexander Forbes. Von Bantzer das bekannte stille Bildnis seiner Frau. (Daneben hängt ein Stilleben des wiederentdeckten Karl Schuch: es ist betrübend flattrig. Spargel und ein Glas Wasser sind dargestellt, und man braucht nicht an Manets herrliches Spargelstilleben zu denken, um von dem Schuchschen Spargel enttäuscht zu sein. Das Ganze dieses Stillebens flattert und scheint zu schwimmen; das Bild wirkt, als wäre es durch Wasser gesehen). Dann folgt ein

Johan Rohde, Kopenhagen Kleine dänische Stadt

Peter Hansen, Kopenhagen Fischerdorf im Herbst

Ferdinand Schmutzer, Wien Alte Brücke in Dresden, Radierung

wertvolles Bildnis des Malers Peter Burnitz von Hans Thoma. Lenbachs bekannter glänzender Herr von Liphart, einer der besten Lenbachs, die es gibt. Von Gari Melchers das gute Bildnis der Mrs. Hitchcock. Sargents etwas lebhaft bewegte, aber verblüffende Frau von Grunelius. Zwintschers mit Geschmack arrangiertes (nach Vorbildern, nicht ohne Whistler arrangiertes) »Bildnis mit weißen Astern«. Von Leo Samberger ein gutes Männerporträt. Von Karl Ziegler die schöne Frau Hertz, ein angenehmes Bild. Von Karl Blos ein tüchtiges Selbstporträt. Von Karl Bantzer ein ganz gutes Porträt des Bildhauers Pöppelmann. Dann von Besnard die bekannte, fabelhafte Madame Réjane. Hier muß man ein Pause machen, gleichwie das Bildnis einen enormen Gegensatz zu seinen Nachbarn rechts und links bildet.

Gegenüber der bürgerlichen Gehaltenheit des Bantzerschen Porträts auf der einen Seite und einem etwas pretiösen Bildnisse Zwintschers auf der anderen Seite vertritt das Besnardsche Bildnis das Springende, auf den ersten Wurf hin Treffende. Zu Zwintschers Bildnis — »Vor schwarzen Kacheln« nennt es der Künstler — war nicht viel Genius nötig. Die Frau konnte einfach stillsitzen, bis sie fertig gemalt war. Das Bild ist eine stillebenhaft ausstudierte Leistung und man braucht bei ihm nur den Geschmack anzuerkennen, mit dem Zwintscher die Hände der Frau gelegt und ihr Blumen in die Hände gelegt hat. Nicht so kann man über das Bild von Besnard urteilen. Seine Madame Réjane wirkt wie eine Rakete.

Es ist einerlei, ob man vor dem Talent des Besnard viel Respekt hat oder nicht, ob man ihn den Affen des Genies nennt mit Zola oder so abgeschmackt sein will wie Roger Marx, der in einem Augenblick, in dem er vermutlich vom Sonnenstich getroffen wurde, gewähnt hat, seit Delacroix hätte die französische Kunst kein solches Genie aufzuweisen wie Besnard; — es ist einerlei: vor diesem Bilde verliert man, wenn man sie gehabt hat, die Abneigung gegen Besnard und beugt sich vor solcher jauchzenden Entfaltung eines großen Könnens. Dieser Theatraliker unter den Malern, der immer etwas von dem changierenden Feuer der Beleuchtungen von Loïe Fuller hat, wird bei diesem Bilde einer Theaterdame in der Wahl seiner Mittel beinahe gerechtfertigt. Wie in einer Explosion dieses Theaterlichtes steht die Dame vor uns, lachend, den breiten Mund durch ein Rot von Kunstfarben gehoben: sie grimassiert, sie macht ein halb tolles Gesicht — aber ganz Réjane. Sie hat die Hand an die Frisur gehoben, um eine fallende Locke zu ordnen, steht plötzlich da, wie eine Erscheinung, den Oberkörper etwas zurückgebeugt, sich von der Kulisse abhebend, die eine Parklandschaft darstellt — sie selber in einer schillernden hellrosafarbenen Toilette, die Hals, Schultern und Arme freiläßt, und die Schultern sehen fast grünlich aus, während auf dem Gesicht eine dicke Schicht rosigen Puders liegt. Dies Porträt ist gemein und außerordentlich, frech und lebendig, es hat die Würdelosigkeit einer Affiche und trifft die Réjane und in ihr die ganze Theaterwelt.

Schreiten wir weiter, so fällt ein sehr schönes, inniges Frauenporträt von Karl Haider auf. Joseph Scheurenberg gibt ein sanftes Kostümbild seiner Gattin aus der Zeit, in der man noch Kostümbilder malte. Knaus erweckt Behagen mit einem von einem feinen Ausdruck des Humors getragenen Herrenporträt. Gari Melchers' Bildnis eines Fechtlehrers hat etwas zu viel von dem Renommistereiausdruck von sogenannten Schlagern eines »Salons«, vor Karl Gussows ehemals berühmt gewesenem Bildnis der Romanschriftstellerin Ossip Schubin erkennt man, wie tief das Kunstempfinden der Zeit gesunken war, die dieses Porträt für bewundernswert hielt. Wir sehen hier eine detaillierte Wiedergabe von zwei gelbgrauen Augen, so zwar, wie sie ein Augenarzt oder ein Vergrößerungsglas wahrnimmt. Das Physische an den Augen ist recht genau hervorgebracht; und das Bildnis ist ungefähr in einer Linie mit den Stilleben des Friedrich Heimerdinger zu beurteilen, der, wie es schien, eine nicht gehobelte Holzfläche, auf die er seine Visitkarte befestigt hatte, durch einen Goldrahmen begrenzte. Das Sonntagspublikum befühlte diese ungehobelte Holzfläche und sah, daß sie nur auf die Leinwand gemalt war, ebenso, daß die Visitenkarte nicht aufgespießt und umgebogen, sondern ebenfalls nur ein bemaltes Stück Leinwand war. Heimerdinger hatte seinen Sonntagserfolg. Gussow aber war eine Zeitlang berühmt. Jetzt sieht man, wie geschmacklos die Köpfe seiner Bildnisse im Rahmen sitzen, wie ausdruckslos die ehemals bewunderten Augen sind und wie den Bildern völlig eines fehlt: die Auffassung.

Als eine fesselnde Arbeit dokumentiert sich Thomas Jugendbildnis des Malers W. Steinhausen, und mit Makarts altem Bildnis der jetzigen Fürstin Bülow schließt die Reihe der interessanten Porträts ab.

Das Bildnis ist von etwas flacher Anmut. Durch Sinn fürs Psychologische hat sich Hanns Makart in seinem Leben nicht ausgezeichnet. Die dunklen Augen der Fürstin sind etwas langweilig und man dürfte selbst sagen: leer. Doch ist viel Reiz in dem Bilde entfaltet, der auf Kultur des Auges beruht. Z. B. wie das Handgelenk der Fürstin zwar flüchtig, aber fein modelliert und getönt ist, wie viel Grazie sich hier in der Linie und ein gewisser Charme in der silberblaugrauen Färbung zeigt. Vor allem sind die Töne, welche sich über die vom Kleide niederhängende Schleppe verbreiten, ebenso die zarten, gelbroten Farben der Blumen, welche die Fürstin im dunklen Haar trägt, echter Makart. Noch ist der Zauber dieses Künstlers nicht völlig untergegangen. Er war auch im vorigen Jahre in Berlin auf der retrospektiven Ausstellung am Lehrter Bahnhof zu spüren. Dort sah man Hanns Makarts Porträt der Charlotte Wolter, das bedeutender war als das der Fürstin Bülow, dies Porträt mit seinen Herbstfarben, mit seinen vergehenden, verwesenden Luxustönen. Man erkannte die Irrtümer, denen der alte Farbenspieler erlegen ist und freute sich doch seines koloristischen Reizes. Annährend so geht es dies Jahr auf der Porträtausstellung bei dem Bildnis der Fürstin Bülow.

* * *

L. Corinth, Berlin Das Urteil des Paris

Sommer Graf Leopold von Kalckreuth, Stuttgart Bildnis der Gräfin Kalckreuth

Die Ausstellung der Sezession zeigt diesmal eigentlich nur deutsche Bilder. Einige sehr schöne van Goghs sind die einzige Ausnahme. Die Ausstellung gruppiert sich, im Ganzen, um Liebermann, und wenn im Vorwort des Sezessionskataloges gesagt wird, die alten Sezessionisten werden Klassiker, so trifft das auf niemanden so zu, wie auf diesen Chef der Sezession. Er ist der Mittelpunkt des Kreises, der sich hier versammelt hat, er ist der Lehrer der Sezession in der ästhetischen Anschauung gewesen, und nichts war gerechter, als daß diese Verbindung, als Vorfeier seines sechzigsten Geburtstages, eine Ehrung des Künstlers durch eine Vorführung von Bildern bereitete, welche seinen Lebenslauf von den früheren bis in die neuen Zeiten bezeichnen. Es ist auch wichtig, daß diese Art von Ehrung gewählt worden ist, denn durch nichts stärker als durch den Vergleich seiner Arbeiten untereinander wird uns der vollkommenste Eindruck von Liebermanns Wert übermittelt. Nicht von einer Art festgehalten zu werden, stets aufnahmefähig für große Eindrücke zu bleiben, trotz ihrer nicht aus seiner Natur gerissen zu werden, immer persönlich zu sein, auch dann noch immer, wenn er sich an andere anschloß: das macht in der Tat den Wert Liebermanns aus, den viele verkennen, den selbst seine Freunde noch nicht immer richtig würdigen. Denn wird er wirklich bewundert, genügend begriffen, hat man vor ihm einen Respekt, wie wenn er in der Einsamkeit eines kärglichen Landlebens hauste und zu uns herstrahlte? Nein, so hat man ihn nicht anerkannt, niemals, in die Gefühle, der Bewundernden selbst, mischte sich stets etwas Skeptizismus und die Neigung ein, den Maler nicht für ganz persönlich zu halten, man traute ihm enorme Vorräte an Auffassungsgabe, weniger den Vorrat an angeborenem Künstlertum zu, und vielleicht hat sich das erst in dieser Ausstellung geändert. Der kleine Saal in der Sezession, der eine Anzahl seiner älteren Bilder und einige neue birgt, zeugt von einer so tiefen Originalität, daß er auf viele gerade der ihm Nahestehenden wie eine Offenbarung wirkte.

Das älteste der vorgeführten Bilder ist die holländische Nähschule, von 1876. Das Neuartige in dem Bilde ist erstens, daß ein solches Zimmer, mit hellen, graublauen Wänden und »reizlosen« gelbbraun angestrichenen Möbeln dargestellt wurde, welches eine malerische Ausbeute nicht zu gewähren schien, um so weniger, als kein Helldunkel vorlag, und daß ihm Liebermann dennoch einen hohen koloristischen Rang, eine wundervolle Feinheit verlieh. Zweitens muß an dem Bilde die ganz andere »Schreibweise« begrüßt werden. Das Bild zeigt keine Gruppierungen mehr wie die Genrebilder von Knaus oder Vautier, — das ist selbstverständlich, es ist aber auch verschieden von dem anders als bei Knaus und Vautier gedachten und doch noch an Stellungen und Mienenspielen leidenden Genrewesen Menzels. Das Bild Liebermanns wirkt vielmehr, als ob ein Maler, nachdem er beobachtet hatte, was da war, seiner Wege gegangen wäre, als ob er nur als eine Art Aufnahmemaschine für die Nähschule fungiert hätte. Und trotzdem ist diese Nähschule dann kein maschinenhaftes Bild geworden, es ist keins von diesen Dutzendbildern geworden, die uns begegnet sind, seitdem die Maler, sei es mit ihrer Camera, sei es nur mit ihren Augen ausgerüstet, auf die Wanderschaft auszogen und die Natur gefangen nehmen und dann scheinbar wieder freilassen wollten, während sie sie tatsächlich nur »gefangen genommen« hatten. Die Ästhetik dieser Maler war damals noch die von Liebermann. (Daß es die Aufgabe der Kunst sei, die Natur wiederzugeben.) Was aber seine Bilder, ohne daß er sich dessen bewußt wurde, von denen dieser Daguerrerotypisten unterschied, das war das unmaschinelle Klingen darin; das Feuer, die Zartheit des Empfindens. Liebermann begriff erst später, was ihn von den simplen Nachahmern der Natur entscheidend unterschied. Durch diese Bewegung, diese Zartheit und dies Feuer werden wir von der holländischen Nähschule festgehalten, bei der es die Naturtreue nicht ist — eher noch die Natursimplizität, die Nichtarrangiertheit des Vorbildes — die uns anzieht.

Als eine prachtvolle, sonore Leistung schätzen wir das »Tischgebet« (1879) mit dem nervösen Pinselstrich. Das Bild ist in engster Gemeinsamkeit mit dem Schaffen von Jozef Israels entstanden (der die gleiche Komposition gemacht hat), doch ganz verschieden von Israelschem Wesen; ein vollkommen echter Liebermann in Ton und Gestaltung liegt hier vor; wuchtiger als Arbeiten des holländischen Altmeisters, männlicher.

Mit besonderem Interesse betrachtet man den Christus im Tempel aus dem gleichen Jahre, das Bild, das für die Ausstellung wieder ausgegraben worden ist, denn es war seit dem Sturm, der sich darum im bayerischen Landtag erhob (1879), als es in München ausgestellt und von Wilhelm Leibl beschützt wurde, nicht wieder zum Vorschein gekommen. Es ruhte im Atelier von Fritz von Uhde; dort ruhte es von Verdächtigungen und Verleumdungen aus, denen es unschuldigerweise ausgesetzt worden war.

Man hatte angenommen, daß eine satirische Absicht Liebermanns Pinsel gelenkt hätte, als er diesen Christus malte. Das war aber nicht wahr; so sehr auch der Künstler — auch bei diesem Bilde, das sieht man z. B. an der Auffassung der Wendeltreppe im Hintergrund — für *Menzel* schwärmte. Menzel hat in seinem Transparentbild »Christus im Tempel« eine Karikaturabsicht verwirklicht. Liebermann hingegen hat ein anderes Naturell; es liegt ebensowenig in seinem Wesen die Fähigkeit, in der Malerei satirisch zu sein, wie zu idealisieren. Beides ist ihm gleichwenig gegeben, beides liegt außerhalb seiner Möglichkeiten.

Daß auch das Ideale zu gestalten außerhalb von Liebermanns Fähigkeiten liegt, erkennt man, zum Nachteil des Bildes, an dem Christusknaben, der eine gesunde, tüchtige, grundernste Malerei aufweist — keine Spur von Satire —, der aber nur irgend ein Junge ist, ohne zur Vorstellungsmöglichkeit von Christus beizutragen.

Das Bild ist im übrigen ausgezeichnet gemalt, sehr kraftvoll in seinem, wenn man will, akademischen

Wilh. Trübner, Karlsruhe Schloß Hemsbach

W. Leistikow, Berlin Der Hafen

Wesen (akademisch insofern, als das Bild »zusammengesetzt« ist, aus malerischen Typen und malerischen Einzelheiten bestehend, nicht den Charakter eines »Erlebnisses« tragend). Besonders schön gemalt sind ein blauer Kaftan, einige Hände, ein Licht auf einer Stirn, der Fußboden — und der sehr zarte Ausdruck eines müden, vom Bibelstudieren müden, alten Juden, der, mit der Hand am Mund, gespannt anhört, was der Knabe sagt. Der Hintergrund — die Treppe — ist der Synagoge zu Venedig entnommen, wo Liebermann vorher geweilt hatte. Das Bild selbst ist in München entstanden, in der kurzen Zeit von drei oder vier Monaten.

Über die »alte Strümpfestopferin«, das »Altmännerhaus in Amsterdam« und die »Seilerbahn« gehe ich kurz hinweg, diese drei Meisterwerke sind zu bekannte Bilder. Eine farbenschöne, sehr romantische Skizze zu dem »Netzflickerinnengemälde« der Hamburger Kunsthalle war weniger bekannt. Mit großem Anteil betrachtet man Liebermanns neuestes Werk, sein Porträt des Herrn S. —: Erstaunlich ist, wie Liebermann hier den Dargestellten nicht in der Pose des Gemaltwerdens vorführte, sondern sein Nachdenken zeigte, das er nur divinatorisch erfaßt haben kann. Ein Werk der Rekonstruktion: aus der Fassade das Innere erfaßt.

Wenn Liebermann einmal verstohlen — bei der Eröffnungsfeier hat er sich nicht blicken lassen — in dem achteckigen Raum sich aufhält, der alle diese Bilder birgt und von den alten zu den neuen, von den neuen wieder zu den alten seine prüfenden Augen wendet, kann er zufrieden sein und es kann ihn ein Glücksgefühl erfüllen. Und manche Beschauer können von Beschämung gepackt worden sein, denn es handelt sich bei einigen alten Bildern, die sie jetzt, wie etwas Selbverständliches, bewundern, um solche, die vormals, man weiß jetzt nicht, warum, befehdet worden sind.

Für Berlin ganz neu ist Liebermanns großes Bild des Hamburger Professorenkonventes, von 1906, das in einem anderen Saale aufgehängt worden ist, als die eben genannten Bilder. Dieses Werk verdient nicht die gleiche Bewunderung wie die anderen Liebermannschen Bilder. Noch scheint es mir übrigens im Werden; und es erscheint bei der intensiven Intelligenz Liebermanns durchaus möglich, daß er auch dieser schweren Aufgabe Herr wird, auf der einen Seite eine Anzahl Professoren zu malen, die zuhören, auf der anderen Seite aber, über sie hinausgeführt, in das Reich einer gesteigerten Porträtkunst versetzt, den ihnen allen gebietenden Professor Brinckmann. Noch hat ihn Liebermann sozusagen in einem Zwischenreich: sein Kopf ist nicht mehr in dem Bereich eines rationalistischen Porträts gehalten, seine Flächen sind leerer geworden; — Liebermann *fühlte,* wohin er in diesem Bildnis gelangen müßte: Professor Brinckmann ist aber in dem geistigen Reich noch nicht angelangt, wohin er ihn bugsieren wollte, daher noch ohne eigentliches Leben in dem jetzigen Zustand. Unter den anderen Professoren sind manche ausgezeichneten Köpfe. Perspektivisch sind in dem Bilde noch manche Unsicherheiten; und das bestimmt gleichfalls seinen Charakter als den einer noch nicht vollendeten Arbeit.

G. Kolbe, Berlin Dekorative Figur (Stein)

Sehr vorangekommen zeigt sich in dieser Ausstellung Corinth. Er hat ein glänzendes Porträt des Schauspielers Rudolf Rittner als Florian Geyer geschaffen. Hierbei hatte er das Glück, daß sich Rittner nicht eigentlich eine Maske in dieser Rolle macht, sondern sich selber gibt, mithin konnte Corinth der Gefahr, die sonst in Schauspielerbildnissen bei der Vorführung einer Rolle liegt — welche entsetzlichen Fratzen von Mimen in der Figur Richards III. haben wir z. B. erlitten — aus dem Wege gehen. Prachtvoll ist der gesunde entschlossene Ausdruck Rittners wiedergegeben. Und von dem erquicklichsten malerischen Reiz ist Corinths teilweise parodistisches Bild von dem angeblichen Paris (bei dem man schwerlich an Griechenland denken kann) und den drei Göttinnen. Hier funkelt es in einer Landschaft, die des größten Reizes voll ist, von blühenden Farben, die mit prickelndem Geschmack vorgetragen sind. Die Szene hat mehr von einem Künstleratelierscherz als von einer wirklichen Vorstellung des Paris von Troja — doch durch die Meisterschaft der luftigen Persiflage wird das Bild zu ernster Kunst erhoben.

Trübner ist mit zwei Landschaften vorzüglich, mit Bildnissen (und dem alten Amazonenbild) nicht so glücklich vertreten. Leistikow hat sich mit ausgezeichneten Leistungen eingestellt, unter denen besonders »Der Hafen« anzieht. Slevogt hat eine recht schlechte Ausstellung veranstaltet und seinem langweiligen Bilde eines hamburgischen Senators, einem unglücklichen Selbstporträt und einem nichtssagenden Bildnis eines älteren berittenen Herrn gegenüber vertritt lediglich eine kleine, recht nette Skizze (»Sezessionsball«) die Qualitäten des Künstlers. Dora Hitz hat ein interessantes Porträt von Frau Gerhart Hauptmann ausgestellt, wie sie, als ob sie in den Wolken thronte,

Louis Corinth, Berlin Rud. Rittner als Florian Geyer

M. Beckmann, Florenz Akte

auf einer weißen Bank sitzend in einer geschmackvoll arrangierten Robe ihr kapriziöses Köpfchen über den Beschauer hinblicken läßt. Habermann ist mit einem schönen Studienkopf aus den achtziger Jahren vertreten, der schon in der Jahrhundertausstellung war. Bedeutende Stilleben sind von E. R. Weiß. Der junge Max Beckmann, einer der Stipendiaten des Villa Romanapreises, stellt höchst talentvolle — wenn auch nicht immer sympathische — Arbeiten aus: ein Kreuzigungsbild zeigt uns ein höchst wüstes Treiben: bewundernswert aber ist ein Adam- und Evabild von erstaunlicher Leuchtkraft. Einen wunderschönen Eindruck ruft wieder das alte Bildnis hervor, das Kalckreuth von seiner Gattin schuf. Vielleicht mehr gezeichnet als gemalt ist es von einer wundervollen Innerlichkeit, ein Standardwerk der deutschen Kunst. Außerdem stellt er das zarte Bild der neben dem reifenden Korn einhergehenden Bauernfrau wieder aus und sein solides, sympathisches Selbstporträt neben einem vielleicht mehr illustrativ gesehenen Bildnis des Pastors Behrmann. Hermann Pleuer ist in seiner gewohnten Weise vertreten, die jüngeren Künstler der Sezession zeigen sich durchweg mit guten Arbeiten in rüstigem Vorwärtsgehen begriffen. Ulrich Hübner besonders hat durch einen langen Aufenthalt in Travemünde — der für ihn viel nützlicher gewesen ist als jener Aufenthalt in der Villa Romana, welchen ihm der Künstlerbund bewilligte — eine Vertiefung gefunden, welche ihm zu wünschen war. Unter den *alten* Mitgliedern der Sezession ist aber wieder einer erschienen, der für sich lebt und uns erfreut: Oberländer. Sein Wirken berührt sich nicht mit der pastosen Malerei der Sezessionisten, nicht mit ihrer Kampfesfreudigkeit; es ist gelassen und uns doch willkommen.

Max Beckmann, Florenz Frauenbildnis

DAS SEELENGÄRTLEIN

In seiner von der königl. belgischen Akademie preisgekrönten Geschichte der vlämischen Malerei verzeichnet der Brüsseler Kunsthistoriker A. J. Wauters als das bekannteste Mitglied einer alten und zahlreichen Genter Künstlerfamilie den als Miniaturmaler Margaretas von Österreich tätigen Gerard Horenbout, den nachmaligen Hofmaler Heinrichs VIII. von England. Schon Dürer, der auf seiner niederländischen Reise bei ihm vorsprach und namentlich eine Arbeit seiner damals achtzehnjährigen Tochter Susanna bewunderte, rühmt ihn als Illuministen. Als solcher steht er vor uns in einer hochbedeutsamen Schöpfung der Buchmalerei, der künstlerischen Ausschmückung des berühmten Hortulus animae der Wiener Hofbibliothek.

Diese deutsche Übersetzung eines am Beginne des 16. Jahrhunderts in Deutschland recht beliebten Erbauungsbuches, dessen Verbreitung nach der Drucklegung nur noch gewachsen war, befand sich einst in den Händen der Statthalterin der Niederlande, der Erzherzogin Margareta von Österreich. Für verschiedene in ihrem Auftrage ausgeführte Gemälde und für illuminierte Livres d'heures empfing Gerard Horenbout mehrere Zahlungen zwischen 1516 und 1521. Unter diese Arbeiten wird der Wiener Hortulus animae gerechnet, in dessen Randverzierungen mit Perlen und Tausendschönchen man Anspielungen auf die hohe Auftraggeberin erkennen wollte. Nächst dem mit ihm auch in Beziehung gesetzten Breviarium Grimani, mit dessen kostbarer Reproduktion er nun in den Wettbewerb einer alle Feinheiten moderner Reproduktionstechnik ausnützenden Prachtpublikation tritt, gilt er als eine der herrlichsten Leistungen der Illuminierkunst.

Der Leiter der Kupferstichsammlung der Wiener Hofbibliothek Dr. Friedrich Dörnhöffer stellt seine reiche Sachkenntnis in den Dienst der kunstgeschichtlichen Einwertung dieses seltenen Denkmales, das in 11 Lieferungen zu je 60 M. auf 514 Tafeln mit 109 farbigen, 857 schwarzen und 62 einfach getönten Seiten vorgeführt und in einem beschreibenden Texte auch kritisch gewürdigt werden soll. Man darf den darin zu bietenden Aufschlüssen gerade bei einem Herausgeber wie Dörnhöffer mit größter Spannung entgegensehen und gewiß manches Neue über die vlämische Malerei als freudig begrüßten Nebenertrag erwarten. Heute ist nur ein Urteil darüber möglich, wie sich das Werk in der glänzenden Ausstattungsweise präsentiert und mit den Feinheiten der Arbeit in der Wiedergabe selbst abfindet.

Der Bilderschmuck bietet außer Blattumrahmungen, für deren künstlerische Belebung figurenreiche Szenen von großer Mannigfaltigkeit aus dem städtischen und ländlichen Leben herangezogen sind, ganzseitige Heiligenfiguren mit einer durchwegs überaus subtilen Behandlung des landwirtschaftlichen, beziehungsweise architektonischen Hintergrundes. Die in dem vorliegenden Probehefte vereinigten Kalenderbilder des Jänner, Februar, April, Mai und Juni geben entzückende Einzelheiten in einer wirklich verblüffenden Weise wieder und ermöglichen geradezu wie an dem Originale selbst ein zuverlässiges Urteil über alle Werte der Arbeitsweise des seltenen Werkes, ob es nun die Auffassung und Anordnung der Szenen an sich, die Beherrschung des Raumproblems, der Perspektive, der Architektur oder der Landschaft gilt. Wie glücklich ist die Stimmung des Februartages jener des April entgegengesetzt, wo bis auf die blühenden Bäume und die sprossenden Blümlein des sich verjüngenden Rasens eingegangen ist! Köstliches Behagen an der Schönheit der wiedererwachten Natur, welche auch andere Genußfreudigkeit im Menschenherzen aufsteigen läßt, liegt über die Szene des Maienglückes gebreitet, und Tierbeobachtung und zarte Landschaftsstimmung vereinigen sich auf dem Junibilde in ungemein glücklicher Weise. Gerade angesichts der Tatsache, daß die Typen für diese Darstellungsreihe immerhin von einer traditionellen Gebundenheit sich nicht leicht frei machen konnten, wird die künstlerische Ausreifung des Vorwurfes offensichtlich und bei dieser Reproduktionsweise auch nach jeder Richtung hin bewertbar. Volle Klarheit und harmonische Stimmung beherrschen nicht minder das Kreuzigungsbild, den ernsten Jakobus, den prächtigen Christoph und die anmutige Katharina, um deren Liebreiz (siehe die von uns in Dreifarbendruck nachgebildete Tafel) Horenbout sich mit offensichtlichem Zartgefühle bemüht hat. Für die so malerischen Bauwerke des Hintergrundes konnte gerade Gent mit seinem Grafenschlosse und seinen Giebelhäusern überaus verwendbare Motive beistellen, an welchen der Meister augenscheinlich auch nicht achtlos vorübergegangen ist. Seine Vertrautheit mit Darstellungsmomenten des See- und Fischerlebens tritt in dem Hintergrunde des Jakobusbildes sowie in der köstlichen Fischfangszene des Christophblattes, jene mit der Beschäftigung der Landleute zu den verschiedenen Jahreszeiten auf dem Februar- und Junibilde vortrefflich zutage. Der gedeckte Tisch der Jännerdarstellung und der Geflügelhof des Aprilblattes lassen die Umsicht erkennen, mit welcher auf scheinbar untergeordnete Einzelheiten eingegangen ist. Aber auch der andere Schmuck der Umrahmungen, Schmetterlinge und Blüten, die im Wasserglase stehenden Blumen, der Rosenzweig mit aufbrechender Knospe ist von lebenatmender Frische, alles mit erquickender Unmittelbarkeit gegeben. Die Darstellungsfähigkeit haftet jedoch nicht nur an Äußerlichkeiten, sondern steigt auch in die Tiefen der Seele hinab und weiß ergreifenden Ausdruck aus denselben emporzuholen. Das zeigen die männlichen Gestalten unter dem Kreuze, die gramgebeugt zusammenbrechende Maria, die kindlich naive Frömmigkeit der in Betrachtung versunkenen Katharina, der gleichsam bei mannigfachen Pilgerfahrten wettergebräunte Charakterkopf des Jakobus. Gar manches klingt an die Auffassung und Darstellungsart bekannter Meister niederländischer Großmalerei an; der in Aussicht gestellte Text wird an der Klarlegung der Wechelbeziehungen und an dem Herausschälen der Sonderart Horenbouts eine ebenso dankbare als interessante Aufgabe finden.

Die photomechanischen Nachbildungen, in welchen die k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien die Sonderwerte der in der Kleinmalerei manch großen Zug betonenden Bilderhandschrift zur Geltung zu bringen und wissenschaftlicher Einschätzung verwendbar zu machen weiß, stehen ganz auf der Höhe auch verwöhntester Gegenwartsansprüche und zeigen geradezu eine staunenswerte Verfeinerung der Reproduktionstechnik. Sie erschließt in glänzender Weise eine hervorragende Schöpfung, in welcher die schon in ihrem Geltungsgebiete eingeschränkte Buchmalerei zu einer nur selten wieder begegnenden Leistungsfähigkeit emporstieg.

Joseph Neuwirth.

Seelengärtlein. Hortulus animae. Cod. Bibl. Pal. Vindob. 2706. Photomechanische Nachbildungen der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien, herausgegeben unter der Leitung und mit kunstgeschichtlichen Erläuterungen von *Friedrich Dörnhöffer.* Frankfurt, Jos. Baer & Co., 1907.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

MINIATUR AUS DEM SEELENGÄRTLEIN

Dreifarbendruck, nachgebildet der Tafel in der Ausgabe des Verlages J. Baer & Co., Frankfurt.

DER WOLF IM SCHNEE

ORIGINALRADIERUNG VON F. BRACQUEMOND, PARIS

1. Skizze von Francesco Guardi, im Museo Correr, Venedig

SKIZZEN UND ZEICHNUNGEN DES FRANCESCO GUARDI

VON GEORGE A. SIMONSON IN LONDON

GUARDI war mit seiner Feder und dem Bleistift bei weitem nicht so tätig als mit dem Pinsel. In dieser Hinsicht glich er den alten venezianischen Meistern, die sich als Koloristen viel mehr auszeichneten als durch ihre Leistungen in der Zeichenkunst. Man findet vereinzelte Blätter seiner Handzeichnungen in öffentlichen Sammlungen wie in privaten. Im Vergleich zu seinen unzähligen Gemälden von Venedig (ohne die Menge von *capricci* oder teilweise imaginären Landschaften, mit denen er seine Geburtsstadt überschwemmte, mit einzurechnen) sind sie jedoch viel weniger bekannt als seine Malereien.

Der lehrreiche, in der Aprilnummer dieser Zeitschrift erschienene Aufsatz des Herrn Aureliano de Beruete über Goyas Handzeichnungen gab dem Verfasser die Idee, dem gleichen Leserkreise über Guardis Skizzen Mitteilung zu machen. Denn Guardi und Goya haben einige gemeinsame Kunstprinzipien gehabt, obgleich sie von der Natur mit verschiedenen Temperamenten ausgestattet waren, und zwischen den Sphären ihrer Wirksamkeit gar keine Analogie besteht. Vierunddreißig Jahre später als Guardi geboren, überlebte Goya ihn mehr als ebenso viele Jahre. Der venezianische Künstler starb zu Venedig 1793, der spanische beendete seine Tage zu Bordeaux 1828. Der eine wie der andere war ein Produkt des achtzehnten Jahrhunderts und ein Vorläufer der modernen Malerei. Sie waren von demselben Geiste der Empörung gegen das Konventionelle beseelt und entfalteten dieselben impressionistischen Neigungen, welche wir in den Werken der modernen französischen Schule finden. Es ist daher nicht zu verwundern, daß, nachdem ihr Andenken lange Zeit vernachlässigt worden war, die künstlerische Welt fast in demselben Moment zu einer gebührenden Anerkennung ihrer Verdienste erwacht ist. Vor zwanzig Jahren wurden Guardi und Goya noch nicht verstanden. Jetzt haben sie den Höhepunkt ihres Ruhmes erreicht.

Diese wenigen Bemerkungen mögen dazu dienen, anzudeuten, daß ein verbindendes Glied zwischen Guardi und Goya vorhanden ist und daß eine gewisse Veranlassung dazu besteht, diesen Artikel dem dieser Zeitschrift über Goya beigesteuerten folgen zu lassen.

Die Feststellung der Verwahrungsorte von Guardis Handzeichnungen ist schwer zu erörtern, da sie in ganz unerwarteten, sogar entlegenen Gegenden auftauchen. Während sie in wichtigen Sammlungen von Zeichnungen, wie in derjenigen des Großherzoglichen Museums zu Darmstadt nicht vertreten sind, befinden sich Proben seiner Schwarzweiß-Arbeit oft in Museen untergeordneten Ranges verborgen. So treffen wir vereinzelte Blätter von Guardis Zeichnungen in den Museen zu Lille, Grenoble und Köln an, um ein paar aufs Geratewohl zu erwähnen. In der Regel entdeckt man bloß kleine Serien in öffentlichen Sammlungen und selbst das Britische Museum kann nur wenige Proben aufbieten; wovon eine, der Markusplatz in Venedig während eines Festes, mit zahlreichen Figuren belebt, wohl als eine von Guardis feinsten Federleistungen gelten mag. Die Zeichnung ist schon deshalb auffallend, weil sie in ungewöhnlich großem Maßstabe ausgeführt ist. In dem Kupferstichkabinett des Berliner Museums findet sich eine Serie von zwölf Skizzen von Guardi. Die reichste Sammlung jedoch, vom numerischen Standpunkt, besitzt das Museo Correr[1]) in Venedig, welches nicht weniger als achtzig Skizzenblätter von Guardi enthält; einige davon hängen an den Wänden in einem der Säle des Instituts, andere sind in einem kleinen Album verwahrt.

1) Siehe des Verfassers Monographie über *Francesco Guardi* (Methuen & Co., London), Seite 59.

Im Jahre 1867 sammelte ein früherer Direktor des Museums, der verstorbene Commendatore N. Barozzi, alle im Museum befindlichen Skizzen Guardis in dieses Bändchen. Es ist ein Album in Oktavformat, in Halbpergament gebunden, die Zeichnungen sind auf der rechten Seite seiner blauen Blätter angebracht. Die Größe derselben ist verschieden, schwankend zwischen den Maßen von fünfzehn bis acht Zentimeter. Dargestellt ist eine Reihe von Motiven, Ansichten von Venedig, Paläste, Kirchen, Kanäle, Brücken, Senatoren, maskierte Figuren und allerlei Landschaften, Häfen, Schlösser, Seen und Marineszenen nebst Architekturstücken, Ruinen, Pyramiden und verfallenen Tempeln. Jede Zeichnung ist mit zwei Nummern versehen; diejenigen, welche die Reihenfolge der Zahlen vorstellen, sind später eingeschoben und laufen von Nr. 1 bis Nr. 54 und, nach unterbrochener Reihenfolge, weiter von Nr. 65 bis Nr. 73. Die in dem Album fehlenden Skizzen (Nr. 55 bis Nr. 64) sind aufgehängt, wie vorerwähnt, oder befinden sich auf Gestellen in dem Museum. Ein Inhaltsverzeichnis mit Beschreibungen jeder Zeichnung, welches von Commendatore Barozzi dem Bande beigefügt war, zählt insgesamt achtzig Studien des Guardi auf. Auf der Rückseite des Einbandes des Albums steht eine Anmerkung[1]) geschrieben, der gemäß Teodoro Correr, der Stifter des Museums, eine kleine Anzahl dieser Zeichnungen Guardis Sohn, Giacomo, abgekauft hat. Einige Skizzen vom Giacomo, welcher auch Künstler wurde, haben sich denen seines Vaters eingemischt. Zwischen seinen bescheidenen Leistungen und denjenigen des Francesco ist aber ein so starker Unterschied, daß die Sichtung der Werke des Vaters und des Sohnes leicht wird.

Besonderes Interesse haftet einigen von Guardis Skizzen in dem Museo Correr an; zum Beispiel wenn sie Stadtviertel, aus der unmittelbaren Umgebung seiner Wohnung während seiner letzten Lebensjahre in der Gemeinde von S. Canziano, Venedig oder Plätze und Städte auf dem Festlande, welche er von Zeit zu Zeit besuchte, darstellen. Eine Studie ist da zu einem imposanten, noch vorhandenen Gemälde, welches wir verfolgen können als in Udine ausgeführt, und da sind andere mit eigenhändigen Kommentaren des Malers über den wiedergegebenen Ort, woraus wir mit Sicherheit schließen können, welchen Teil von Norditalien er durchreiste. Wie sein Meister Antonio Canale, besuchte Guardi das Tal der Brenta, Padua und die Marca Trevigiana.

Einige von Guardis Handzeichnungen sind von ihm mit der vollen Unterschrift, andere nur mit seinen Initialen (F. G.) versehen, aber die Mehrzahl derselben sowie seiner Malereien, sind unsigniert. Es gibt eine Menge von Nachahmungen seiner Werke, aber Guardis Stil ist so unverkennbar, daß der Laie, außer wenn die Fälschungen sehr geschickt sind, die Meinung eines Sachverständigen nicht braucht, um über ihre Echtheit zu entscheiden. Viele von Guardis Zeichnungen sind sehr hastig ausgeführt und tragen Anzeichen fieberhaften Schaffens. Dennoch existieren sehr sorgfältig gefertigte Studien von ihm, welche, wie wir annehmen dürfen, nicht zu seiner eigenen Zerstreuung, sondern im Auftrage für seine venezianischen und ausländischen Gönner gemacht wurden, und diese mag er verkauft haben, wie man von Giambattista Tiepolo sagt, daß er mit seinen Studien gehandelt habe. Ohne Zweifel benutzte Guardi zuweilen Feder und Bleistift, um eine Studie, bevor er sie auf die Leinwand übertrug, vorzubereiten und wir finden vollendete Studien von ihm, die mit den Gemälden, die nach ihnen gemacht waren, so genau übereinstimmen, daß man fast annehmen könnte, daß er sein Sujet zuerst malte und es dann in schwarzweiß kopierte. Sehr feine, sorgfältig ausgeführte Zeichnungen von Guardi sind selten und werden heutzutage von Kennern sehr hoch geschätzt. Es ist befriedigend zu sehen, wie sowohl Zeichnungen als Bilder des Meisters sich allmählich in öffentliche Museen ihren Weg bahnen, durch Ankauf oder durch Vermächtnis. So ist vor nicht langer Zeit die Dutuit-Kollektion mit vier sehr geistreichen Skizzen Guardis, alle Darstellungen vom Markusplatze, in das Pariser Museum im Petit Palais übergegangen. Auf diese Weise darf man ernstlich hoffen, daß Guardis beste Studien die Mappen bereichern werden, welche den Zeichnungen der alten Meister in Museen bestimmt sind, und schließlich unter die Kategorie unveräußerlicher Kunstwerke fallen werden. Neulich, bei Anlaß des Ablebens eines sehr bekannten englischen Sammlers, ging eine Federzeichnung Guardis von ungemeinem Interesse, den Aufstieg des Grafen Francesco Zambeccari in einem Ballon[1]) darstellend, in anderen Besitz über, und die Aufgabe, ihren gegenwärtigen Verbleib nachzuweisen, falls es nicht sogleich geschieht, mag eine unmögliche sein.

Wir haben festgestellt, daß Guardi einer der frühesten Impressionisten war. In seinen Zeichnungen geht sein Impressionismus noch weiter als in seinen Gemälden, alle Einzelheiten verbannend, die für malerische Effekte unerheblich zu sein scheinen. Guardi war der glänzendste Darsteller des Pittoresken in der Szenerie von Venedig nicht nur unter den Malern seiner Zeit, sondern auch unter den modernen. Es ist gerade in Bezug auf »pittoreske« Landschaft, daß Ruskin in der einzigen Stelle in seinen »Modernen Meistern«, in welcher er Guardi beiläufig erwähnt, dessen Namen denjenigen von Canale und Tempesta beigesellt. Dem oberflächlichsten Beobachter von Guardis Zeichnungen wird seine besondere Geschicklichkeit, das Malerische in der Topographie von Venedig wiederzugeben, auffallen. Manchmal ist es das Staccato seiner zitternden Linien, das unsere Aufmerksamkeit erzwingt, manchmal der wunderbare chiaroscuro Effekt, den er hervorbringt. Seine Federstriche sind so individuell und originell, daß man gerne annehmen könnte, daß, wenn Guardi gewollt,

1) Siehe des Verfassers Monographie über *Francesco Guardi*, Seite 59.

1) Siehe des Verfassers Monographie über *Francesco Guardi*, Seite 57.

2. Zeichnung von Francesco Guardi (aus der Sammlung von Miss S. C. Hewitt, New York)

3. Skizze von Francesco Guardi, im Museo Correr, Venedig

4. Originalzeichnung von Francesco Guardi, aus der Sammlung von George A. Simonson in London

5. Originalzeichnung von Giambattista Piranesi, aus der Sammlung von George A. Simonson in London

6. Originalzeichnung von Antonio Canale, aus der Sammlung von George A. Simonson in London

er ein vortrefflicher Radierer hätte werden können und Whistlers lebhaften reizvollen Blättern von Venedig mit nicht weniger frappanten Radierungen hätte zuvorkommen können. Whistler kann als ein unbewußter Nachfolger von Guardi angesehen werden, nicht nur weil seine nervösen Linien mit denjenigen des Venezianers eine nahe Verwandtschaft zu haben scheinen, sondern auch wegen der gleichartigen Effekte von Licht und Luft. Guardi wie Whistler zeichnete sich durch seine raschen Entwürfe von venezianischen Veduten und seine Darstellungen des bunten Schiffwesens der Lagunenstadt aus. Aber als Figurenzeichner übertrifft Guardi bei weitem den Whistler. Gerade in seinen Skizzen von Venezianern läuft Guardis Sinn für Humor gleichsam über, und die Szenen des flotten Lebens der eleganten Welt in Venedig, welche er in seinen Gemälden geschildert hat, lassen einen unvergeßlichen Eindruck auf das Auge. Zwei seiner feinsten Stücke, in denen er mit zauberhaftem Pinsel solche Szenen uns vergegenwärtigt, hat der Verfasser das Glück gehabt in London letzthin zu entdecken. Das eine stellt eine Maskerade in einem Saale des Ridotto zu Venedig vor[1]), das andere ein Fest auf dem Markusplatze am Himmelfahrtstag. Einem sehr geistreichen modernen Kunstkritiker, dem der Einfluß der japanischen Kunst auf Whistler vorgeschwebt haben mag, ist das »chinesische« Aussehen gewisser Figuren in Guardis Darstellungen aufgefallen, wodurch er sich veranlaßt fühlt die Bemerkung zu machen, daß Guardi durch chinesische Figurenstudien beeinflußt gewesen sein mag. Tiepolos *Chinoiseries* sind Beispiele orientalischen Einflusses, es ist aber kein Grund vorhanden, anzunehmen, daß Guardis flotte Staffagen nicht gänzlich die Geschöpfe seiner Phantasie sind. Besondere Erwähnung seiner Figuren wird deshalb gemacht, weil sie in vielen seiner Zeichnungen eine sehr wichtige Rolle spielen. Mögen sie auch nicht immer die Grazie und den Reiz von Pietro Longhis Studien venezianischer Kavaliere und Koketten haben, von denen eine in ihrer Art einzige Sammlung im Museo Correr zu Venedig sich befindet, so erregen Guardis Staffagen ein viel regeres Interesse bei uns als die Figuren in den Sittenbildern des Longhi, dessen Anschauung des tollen venezianischen Lebens lange nicht so originell ist als die Guardis.

Unser Künstler zeigt sich als ein vollendeter Meister in dem Gebrauch von Sepia. Mit diesem jetzt ganz veralteten Mittel gelingt es ihm, Schatten und Halbschatten so fein abzustufen, daß die weichen Farbentöne seiner Bilder in denselben fast vorher angedeutet genannt werden können. Zu der Abbildung Nr. 4, einer höchst genial ersonnenen Zeichnung von Guardi, ist ein schimmernder Lichteffekt in meisterhafter Weise wiedergegeben. Durch die Säulenbogen, in einen leichten Schatten im Vordergrunde gehüllt, sehen wir einen von der Sonne leuchtend erhellten, innern gewölbten Hof, in welchen das Licht von oben hereinströmt. In der linken oberen Ecke ist eine Spanne offenen Himmels sichtbar, besäumt von den zickzackigen, von der Witterung beschädigten Umrissen der Mauer. Sparsam wie auch Guardi mit dem Gebrauch von Sepia vorgegangen ist, erhöht er doch hierdurch die Effekte seiner Architekturstücke und gibt uns eine Idee von Raum und Licht, welche ohne eine Grundlage von Sepia kaum möglich gewesen wäre. Modernen Malern, welche ihre Aquarelle mit allen möglichen Farben zu überladen pflegen, würde der Verfasser ein Studium von Guardis Sepiaarbeit anempfehlen.

Mit diesem einfachen Mittel, welches er sehr leicht aufsetzt, erzielt er wunderbar frappante chiaroscuro Effekte. Viele seiner Zeichnungen könnten Monochrome in braunem oder blondem Farbenton genannt werden. Wie auch andere Maler seiner Zeit, Zuccarelli zum Beispiel, machte Guardi einige Versuche in Aquarellmalerei, einer damals noch im Werden begriffenen Technik. Guardis Aquarelle, obwohl sie eher gefärbte Zeichnungen sind als Aquarelle im modernen Sinne des Wortes, haben als erste Versuche in diesem Mittel kein geringes kunsthistorisches Interesse. In Anbetracht, wie sehr sich dasselbe für schnelle Improvisationen eignet, ist es merkwürdig, daß Guardi keinen freieren Gebrauch davon gemacht hat.

Wir haben den Leser bereits darauf aufmerksam gemacht, daß Guardi nicht radiert hat, obgleich er alle Fähigkeiten besessen zu haben scheint, einen vorzüglichen Radierer abzugeben. Wir wagen zu behaupten, daß seine Anlage hierfür seinen Federzeichnungen entnommen werden kann. Es ist schwer zu begreifen wie es kam, daß Guardi nicht das Radieren von Canale erlernte, um so mehr weil zwei von Canales weniger begabten Schülern, Bernardo Bellotto und Michele Marieschi dem Beispiele ihres Meisters folgend auch radiert haben. In seinen Zeichnungen hielt sich Guardi bloß an Canale insoweit er auch von der Sepia Gebrauch machte. In der Federführung glich er ihm nicht. Guardi war nicht ein bloßer Nachahmer des Canale, wie zu häufig angenommen wird. Er hatte ein bestimmteres künstlerisches Temperament als sein Lehrer und auch einen viel frappanteren Stil. Gewöhnlich heißt es bloß, daß Canale einen Einfluß auf Guardi ausgeübt hat. Wir glauben, daß zwischen beiden ein Austausch von Einfluß stattfand. In der königlichen Gemäldesammlung zu Windsor sowie unter den Zeichnungen alter Meister in der daselbst befindlichen Bibliothek gibt es viele Arbeiten von Canale, in denen er einen sehr ungebundenen Stil an den Tag legt und einen Blick für das Malerische, in welchem wir den Einfluß von Guardi auf ihn wohl sehen können. Von der etwas konventionellen Manier Canales machte sich Guardi bald frei, da wir bereits in seinen jugendlichen Arbeiten seinen individuellen, obwohl noch unentwickelten, Stil erkennen. Ein Beispiel einer seiner reifen Federstudien ist unter Fig. Nr. 4 abgebildet, während Fig. Nr. 6 eine von Canales feinsten Schwarzweiß-Leistungen vorstellt. Ein Vergleich der

1) Siehe in der Zeitschrift »L'Arte« (Fasc. IV, 1907) des Verfassers Aufsatz: »*La mascherata al Ridotto in Venezia di Francesco Guardi*«.

7. Skizze von Francesco Guardi, im Museo Correr, Venedig

8. Skizzen von Francesco Guardi, im Museo Correr, Venedig

Reproduktionen dieser beiden Zeichnungen zeigt, wie verschieden die Temperamente von Canale und Guardi waren.

Wenn Canale ein vollkommenerer Meister seines Handwerkes und ein gediegenerer Bildner von Architektur war, so hatte Guardi einen phantasiereicheren Sinn für Komposition und einen weit leichteren Federstrich als sein Lehrer. Nebst Canale und Guardi wollen wir noch einen Venezianer an dieser Stelle nennen, dessen architektonische Darstellungen unübertroffen sind, nämlich Giambattista Piranesi.

Abbildung Nr. 5 gibt eine seiner verhältnismäßig seltenen Federstudien wieder, durch welche wir ihn viel besser beurteilen können als in seinen Kupferstichen. Piranesi war einer der Hauptvertreter des Architekturkultes, welcher im achtzehnten Jahrhundert allgemein wurde unter Kunstliebhabern. Piranesis große Vorliebe für klassische Ruinen und Trümmer wurde auch von Guardi geteilt. Der letztere jedoch hatte ein viel feineres Auge für das Malerische, wenn auch Piranesis Visionen großartiger antiker Architekturszenen, wovon seine Zeichnungen von Ansichten, der Tempel zu Paestum im Soane Museum (London), gute Beispiele bilden, ebenso imposant sind. Die beiden abgebildeten Zeichnungen von Guardi und Piranesi sind teilweise, wenn nicht ganz, phantastische Kompositionen, während Canale in seiner in weichem Sepiaton ausgeführten Studie offenbar eine wirkliche Naturszene dargestellt hat. Die Illustration Nr. 2 zeigt eine Landschaft am Meeresstrand, wie Guardi deren viele ähnliche gemalt hat. Die Originalzeichnung, welche aus der Sammlung des spanischen Künstlers Raimondo de Madrazo stammt, ist jetzt in New York, und zwar im Besitze von Fräulein S. C. Hewitt. Die Rokokoeinfassung der Landschaft ist ganz eigen und erinnert an die Plafonddekorationen barocken Stils in den venezianischen Palästen, welche Giambattista Tiepolos Deckenfresken umgeben. Zum Schluß machen wir den Leser noch auf die Abbildungen der Skizzen Guardis, welche im Museo Correr sich befinden, aufmerksam. Als impressionistische Studien betrachtet, sind dieselben trotz ihrer etwas flüchtigen Ausführung höchst lehrreich, besonders da wir wissen, daß der Guardi-Skizzenschatz im Museo Correr zu Guardis Hinterlassenschaft gehörte und bei seinem Tod in den Besitz seines Sohnes Giacomo überging. Das alles sind Arbeiten seiner letzten Tage. Eine davon ist mit der Jahreszahl 1789 bezeichnet und eine andere kann kaum vor 1792 entstanden sein, denn sie stellt das Theater »*La Fenice*« vor, das erst in diesem Jahre eröffnet wurde. Erläuternde Bemerkungen über die hier abgebildeten Skizzen des Museo Correr sind überflüssig, zumal näheres über ihre Entstehung nicht bekannt ist. In der Sammlung von Zeichnungen in der Brera ist eine Studie Guardis von Kämpfern zu Pferd und zu Fuß, welche in derselben skizzenhaften Weise entworfen ist als diejenige (Nr. 8), welche wir diesem Aufsatze als vorletzte Abbildung angeschlossen haben.

9. Skizze von Francesco Guardi, im Museo Correr, Venedig

Die Terrasse der Villa Brancas Nach einer Radierung von Felix Bracquemond

FELIX BRACQUEMOND

VON KARL EUGEN SCHMIDT, PARIS.

DIE Leiter der Société nationale haben den vortrefflichen Gedanken gehabt, eines der ältesten Mitglieder ihrer Gesellschaft im diesjährigen Salon durch eine Sonderausstellung zu ehren. Dieser Gedanke an sich wäre weiter nicht besonders lobenswert, denn obwohl die Société nationale keine zwanzig Jahre alt ist, hat sie doch schon eine ganze Reihe ältester Mitglieder, von denen man gewiß keine hundert Werke beisammen sehen möchte. Hier aber handelt es sich um Felix Bracquemond, und das ist einer der interessantesten Künstler, nicht nur der Société nationale, sondern überhaupt unserer Zeit.

Wahrscheinlich gibt es Leute genug, die Bracquemond überhaupt nicht kennen, und die ihn kennen, wissen kaum von der Vielseitigkeit seiner Begabung und seiner Tätigkeit. Weitaus am bekanntesten ist der Radierer Bracquemond. Wer immer sich um die moderne Griffelkunst des neunzehnten Jahrhunderts kümmert, weiß, daß Bracquemond vielleicht der erstaunlichste Techniker der Radierung ist, und daß neben ihm nicht drei moderne Stecher genannt zu werden verdienen. Charles Méryon, eben einer von denen, die genannt werden müssen, pflegte seinen Bewunderern zu sagen:

»Nein, Ihr irrt Euch: ich habe gar keine Ahnung von der Kunst des Radierers. Ich *kann* einfach nicht radieren. Aber Bracquemond, das ist ein Radierer, der *kann* radieren.«

Mit Méryon hat Bracquemond einige, wenn auch nicht viel Ähnlichkeit. Er gehörte mit dem auch noch unter uns weilenden Radierer und Drucker August Delâtre zu den intimsten Freunden des einstigen Marineoffiziers, und an ihn ist der letzte, ganz vom Irrsinn beherrschte Brief gerichtet, den Méryon kurz vor seinem Tode in der Irrenanstalt von Charenton schrieb. Ein so wunderbarer Radierer und Künstler Méryon auch war, ich kann mich nicht ganz von dem Gedanken losmachen, daß er dem in seinem Gemüte schlummernden Irrsinn nicht wenig von dem mysteriösen Reize verdankt, der uns in seinen Blättern fasziniert. Immer oder wenigstens in den meisten Fällen und gerade in seinen berühmtesten und herrlichsten Blättern umlauert den Künstler und den Beschauer ein latentes Grausen. Es ist die Stille unmittelbar vor oder nach dem Verbrechen. Soeben erst sind die Mörder in jener unheimlichen Finsternis verschwunden oder aber sie werden im nächsten Augenblick hervorstürzen und ihr grausiges Werk verrichten. Diese Atmosphäre des Wahnsinns scheint mir neben den rein technischen und künstlerischen Vorzügen seiner Blätter eine Hauptursache, warum der Beschauer von der Rue des Mauvais garçons, von der Morgue, von dem Stryge und von fünfzig anderen Blättern Méryons gleichsam dämonisch angezogen und festgehalten wird. Méryon ist, möchte ich sagen, der Edgar Allen Poe der Radierung.

Bracquemond hat nun von diesen Wahnvorstellungen, von diesen schauerlichen Mysterien nicht die Spur. Er ist der gesundeste, klarste und heiterste Künstler, den man sich denken kann. Wenn ich oben gesagt habe, daß er mitunter an Méryon erinnert, so bezieht sich das auf mehr äußerliche Dinge. Auch Bracquemond grübelt und philosophiert zuweilen, und da liebt er es, wie Méryon pflegte, seine Gedanken nicht nur durch die Zeichnung, sondern auch durch einige Verse auszusprechen. Méryon tat das allerdings viel häufiger als Bracquemond, und bei ihm kam es vor, daß die Verse die Hauptsache wurden, daß die Zeichnung nur so nebenbei mitging. Auch der Inhalt der Verse ist der Natur der beiden Künstler nach sehr verschieden. Bracquemond gefällt sich in heiterer Ironie, in kerngesundem Humor, Méryon ist düster und geheimnisvoll wie in seiner Zeichnung. Einige Verse Bracquemonds sind in Frankreich berühmt geworden und werden oft zitiert. Die Kritik hat er mit einer Elster verglichen, die der Welt verkündet, daß das einzig Schöne das Häßliche sei; die Presse ist bei ihm eine Ente, die in drolligen Versen erklärt, daß sie etwas höchst Erstaunliches zu erzählen habe:

Merveille! Merveille! Merveille!
Bonnes gens, ouvrez l'oreille;
Je vais vous dire un récit
Qui s'est passé loin d'ici.

Den Advokaten, die auch von Daumier so entsetzlich mitgenommen wurden, widmet er als Sinnbild eine fette Rabenschar, die sich am Galgen ergötzt, und darunter schreibt er:

Cri funèbre, sombre plumage,
Je suis le rapace corbeau.
Voulez-vous avoir mon image,
Voyez Loyal ou Chicaneau.

Nach einer Radierung von Felix Bracquemond

Dann hat Bracquemond noch etwas mit Méryon gemein, was ihn zum Liebling der Sammler macht. Denn neben diesen beiden gibt es überhaupt keinen modernen französischen Radierer, der so sehr die Aufmerksamkeit der Sammler erregt hätte. Höchstens Legros kommt noch in Betracht, und dann die Ausländer Whistler und Zorn. Das kommt daher, daß Méryon und Bracquemond eigentlich nie für den Handel gearbeitet haben und daß sie ihre Arbeit nicht für beendet hielten, wenn die Kupferplatte fertig war. In der Tat ist damit nur ein Teil der eigentlichen Arbeit getan: der Drucker ist ebenso wichtig wie der Radierer. Die Arbeit des Radierers zerfällt in drei Abteilungen, deren jede fast gleichwichtig ist, wenn es sich um die Herstellung wirklich vollkommener Blätter handelt. Da ist zuerst der Zeichner, der die Nadel führt, dann der Ätzer, der die Linien dem Kupfer eingraben läßt, endlich der Drucker, der das Bild von dem Kupfer auf das Papier überträgt. Die allermeisten unserer heutigen Radierer begnügen sich mit den beiden ersten Arbeiten und überlassen das Drucken einem anderen. Sie überlassen dem Auftraggeber auch die Wahl des Papieres, und besonders hierin unterscheiden sich Bracquemond, Méryon und einige wenige andere Griffelkünstler von dem großen Haufen ihrer Kollegen.

Das Drucken ist gewiß ebenso wichtig wie das Zeichnen und das Ätzen, aber in den letzten sechzig Jahren und bis auf den heutigen Tag haben die Pariser Radierer einen so vorzüglichen Drucker gehabt, daß sie ihm diesen Teil ihrer Arbeit ruhig überlassen konnten. Der alte August Delâtre druckte die Blätter so gut, wie es nur jeder Radierer selbst hätte tun können, und in vielen Fällen besser. Aus seiner

Schule sind dann drei oder vier Drucker hervorgegangen, darunter sein Sohn Eugen Delâtre, die fast ebenso zuverlässig und künstlerisch drucken wie der alte Meister. Das also durfte Méryon und Bracquemond ruhig dem Drucker überlassen. Anders steht es mit dem Papier. Jedermann weiß, daß wir uns heute des miserabelsten Papieres erfreuen, das man sich vorstellen kann. Wahrscheinlich wird es in dreißig Jahren noch schlechter sein, aber augenblicklich können wir uns schlechteres Papier überhaupt nicht denken. Nicht nur alle unsere Zeitungen, sondern auch fast alle unsere Bücher werden in fünfzig Jahren einfach zerbrechen und in Staub zerfallen, sobald man sie anrührt. Für den Griffelkünstler ist das ganz besonders mißlich, und schon vor fünfzig Jahren fahndeten Leute wie Méryon und Bracquemond auf das schöne Papier, das unsere von der modernen industriellen Entwickelung unberührten Vorfahren in ihrer Einfalt aus köstlichen Lumpen machten. Man kaufte alte Geschäftsbücher und sonstige Folianten auf und benutzte die leer und weiß gebliebenen Blätter zum Drucken. Selbstverständlich konnten und erst recht können das nur solche Künstler, die ganz wenige Abzüge machen. Der Verleger, der bei einem Radierer eine Platte bestellt und tausend oder zehntausend Abzüge davon macht, kann an solche Feinheiten nicht denken.

Aus diesem Grunde aber kümmert sich der Sammler nicht oder wenig um die von dem Verleger herausgegebenen Blätter, selbst dann nicht, wenn der Mann mit allen Schikanen arbeitet und fünfzig Abzüge vor der Schrift, ebensoviele mit Künstlereinfall, ebensoviele auf Japan, China, Holland usw. druckt. Es mag Leute geben, denen das imponiert, aber der Sammler, der seine Blätter wirklich liebt und versteht, gibt auf diese Mätzchen nichts mehr. Schon darum nicht, weil er weiß, daß heutzutage die Kupferplatte gestählt wird und danach viele tausend Abzüge liefert, deren einer ganz genau so schön und gut wird wie der andere. Vor fünfzig Jahren war das anders: da nutzte sich die Kupferplatte schnell ab und die ersten Abzüge, die man an dem Fehlen der Schrift oder an dem Künstlereinfall erkannte, waren bei weitem die besten und schönsten. Dazu kam dann noch der sogenannte Künstlerdruck, der damals noch nicht ein Spekulationsartikel des Verlegers geworden war. Zur Zeit, wo Bracquemond seine besten Blätter schuf, zog der Künstler von der in Arbeit befindlichen Platte und von der soeben fertig gewordenen einige Blätter ab, die er seinen Freunden gab. Das waren wirkliche Künstlerdrucke, deren Schönheit noch erhöht wurde durch die Sorgfalt, womit das Papier ausgewählt war.

Nach einer Radierung von Felix Bracquemond

Bekanntlich bezahlen Sammler nicht nur die Schönheit, sondern auch die Seltenheit, und da ist es natürlich, daß die ersten Drucke Bracquemonds heute fabelhafte Preise erzielen. Nicht so fabelhaft wie die Künstlerdrucke Méryons freilich, die in einzelnen Fällen 10000 Franken erreicht haben, aber doch immer so, daß der gewöhnliche Staatsbürger sich mit Grausen wendet. Daß Méryon weit höher geschätzt wird als irgend ein anderer moderner Radierer, hängt auch mit seiner latenten Tollheit zusammen. Der Mann machte von jeder Platte fünf, zehn, zwanzig Abzüge in verschiedenen Zuständen, er kratzte die halbe Platte weg und brachte ein Meer

mit vielen Schiffen an die Stelle, wo vorher eine Schafherde weidete, er hatte immer neue Einfälle, die immer künstlerisch, aber sehr oft wirklich wahnsinnig waren, und sobald ihm etwas durch den Kopf ging, kam es auch auf die Platte, die er gerade auf dem Tische hatte. Es gibt also von manchen Blättern Méryons Zustände, die nur in ganz wenigen Exemplaren vorhanden sind, und diese Seltenheit verzehnja verhundertfacht ihren Wert. Manche Blätter von Méryon kann man im letzten, fertigen und endgültigen Zustande für zehn oder zwanzig Franken kaufen, während sie in einem besonders seltenen früheren Zustande tausend oder fünftausend Franken wert sind respektive so hoch bezahlt werden.

Es kommt also ungefähr auf folgendes hinaus: ein Radierer, der von den Sammlern geschätzt, gesucht und hoch bezahlt sein will, muß vor allen anderen Dingen selbstverständlich ein eigenartiges Talent besitzen aber fast ebenso wichtig ist, daß er sich nicht in die Hände eines Händlers begibt, daß er seine Platten nicht einfach in die Druckerei liefert, wo man tausend oder zehntausend gute oder schlechte Abzüge macht, sondern daß er selber druckt oder dabei steht, wenn gedruckt wird, daß er sein Papier selber aussucht und daß er so wenig Abzüge wie möglich macht. Ich weiß sehr gut, daß die Radierer diese Verhältnisse besser kennen als ich, und daß sie einen triftigen Grund haben, wenn sie trotzdem einen andern Weg einschlagen: um das Radieren zu betreiben, wie Bracquemond und Méryon getan haben, muß man wohlhabend oder bedürfnislos sein. Wer Geld verdienen will oder muß, ist auf den Verleger oder Händler angewiesen, und bei dem Händler muß es die Masse bringen.

Nach einer Originalradierung von Felix Bracquemond

Bracquemond ist wie fast alle großen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts nicht aus dem akademischen Unterricht hervorgegangen. In dem Fache, worin er seinen größten Ruhm errungen hat, ist ihm eigentlich überhaupt nie Unterweisung geworden. Zwar hat er sich auf dem in seiner klaren Festigkeit geradezu an Holbein erinnernden Jugendbildnis, das er im Alter von neunzehn Jahren gezeichnet hat, als Schüler Guichards bezeichnet, aber Guichard, seinerseits Schüler von Ingres, hat ihn nur im Zeichnen und Malen unterrichtet. Die ganze Technik der Radierkunst hat Bracquemond für sich allein ausgedacht und ausprobiert, und seine erste Anleitung fand er in der Enzyklopädie, die Diderot und d'Alembert fast hundert Jahre vorher veröffentlicht hatten. Bracquemond ist sein ganzes Leben lang — wie Böcklin und viele andre Künstler — ein Tüftler, Bosseler und Entdecker gewesen. Nicht nur in der Radierkunst fand er alle bereits früher geübten Techniken neu auf und fügte neue Verfahren den alten hinzu, sondern auch auf anderen Kunstgebieten hat er sich als immer weiter suchender und probierender Entdekker bewährt. In ihm wie in so manchem anderen Künstler unserer und früherer Zeit steckt etwas vom Alchimisten und Goldmacher, und dieser Zug führte ihn zur Keramik, die wirklich mit der einstigen Alchimie manche Ähnlichkeit hat.

Als Béraldi vor einigen zwanzig Jahren den Katalog der Radierungen Bracquemonds aufstellte, führte er nahezu 800 Nummern an, und seither wird diese Zahl wohl noch einmal voll geworden sein. In diesem außerordentlich großen Lebenswerke, doppelt groß, wenn wir die Tätigkeit Bracquemonds auf anderen Gebieten berücksichtigen, kann man drei oder vier Abteilungen sondern. Erstens haben wir es mit Stichen nach Gemälden anderer Meister zu tun, die ohne jede Frage zu den herrlichsten und vollkommensten Nachstichen gehören. Es ist geradezu wunderbar, wie Bracquemond sich der Art so durchaus verschiedener Künstler anschmiegt, und wie er dabei doch immer persönlich und individuell bleibt. Er hat Holbein und Rubens, Ingres und Delacroix, Millet und Corot, Turner und Manet, Decamps, Rousseau und Gustav Moreau nachgestochen, und immer hat

Nach einer Radierung von Felix Bracquemond (Haut d'un battant de Porte)

Bucheinband, entworfen von Felix Bracquemond

er mit unglaublicher Gewandtheit den eigentümlichen Charakter des Vorbildes hervorgehoben und unterstrichen, ohne dabei die eigene Persönlichkeit zu verstecken oder zu unterdrücken.

In zweiter Reihe wären die Bildnisse zu nennen, die er nach seinen Freunden und Zeitgenossen radiert hat. In der Villa Brancas in Sèvres, wo er seit einem halben Jahrhundert wohnt, haben die ausgezeichnetsten Pariser Künstler und Schriftsteller der letzten fünfzig Jahre verkehrt, und fast alle haben dem Hausherrn gesessen. So entstanden die berühmten Blätter nach Méryon, Edmond de Goncourt, Léon Cladel, Theophil Gauthier, Manet, Edwin Edwards, Fantin-Latour, Baudelaire, Puvis de Chavannes, Corot, Delacroix, Chenavard usw., von denen einige wie die vier erstgenannten die höchste Meisterschaft nicht nur des Künstlers und Technikers, sondern auch des Menschenkenners, des Erfassers einer fremden Individualität bekunden.

Die dritte Reihe hat Bracquemond seine herrlichsten Werke gegeben, aber nein, es ist nicht möglich, den nach Holbein gestochenen Erasmus, den Boissy d'Anglas nach Delacroix, den David nach Gustav Moreau, alle die nach Millet radierten Blätter weniger hoch einzuschätzen als den Haut d'un battant de Porte, als Margot la Critique, als die Ebats de Canards, und es ist auch nicht möglich, die oben genannten Bildnisse diesen Tierstudien unterzuordnen. Die Wahrheit ist, daß Bracquemond auf diesen drei Gebieten gleich vollkommene Werke geschaffen hat, und es ist lediglich eine persönliche Geschmacksneigung, vielleicht eine Vorliebe für die Tieranekdote, die mich seine Raubvögel, seine Enten, Möven, Maulwürfe, Hähne vorziehen läßt. Aber ich kann mir wirklich nicht denken, daß ein anderer Künstler das Leben dieser Tiere auch nur ebensogut schildern könnte. Ich kann mir absolut nicht vorstellen, daß jemals ein alter Gockel so wunderbar gezeichnet werden könnte wie der vieux coq Bracquemonds, daß die im Wasser tollenden Enten jemals einen so vertrauten Freund finden könnten wie diesen Radierer. Diese Blätter kann man stundenlang anschauen und sich immer neu an ihnen erfreuen. Man kann sie da an die Wand hängen, wo das Auge jeden Tag und jede Stunde auf sie fällt, und nie wird man sie erblicken, ohne sich an ihnen zu freuen. Von wie vielen modernen Kunstblättern kann man ein gleiches sagen?

Nach einer Radierung von Felix Bracquemond

Die vierte Reihe der Radierungen Bracquemonds führt uns auf ein ganz anderes Gebiet. Einige zweihundert der von Beraldi genannten Radierungen hat der Künstler als keramischen Dekor geschaffen. In den sechziger Jahren gehörte Bracquemond mit Goncourt, Philipp Burty und einigen anderen Künstlern und Schriftstellern zu den ersten Kennern und Freunden der japanischen Kunst, und das mag ihn zu seinen ersten keramischen Versuchen geführt haben, die durch seinen Wohnort gleich bei der Porzellanmanufaktur einen neuen Anstoß erhalten mußten. Eine Zeitlang arbeitete Bracquemond für die Manufaktur, dann war er fast ein volles Jahrzehnt für einen der größten französischen Fabrikanten tätig und schuf in dieser Zeit unzählige Entwürfe. Nachdem er zuerst die Radierung mit der Keramik verbunden hatte, indem er die feuchten Blätter auf den Ton legte und so in den Ofen brachte, wo das Papier verschwand, während die Tinte der Zeichnung in den Ton eingebrannt wurde, wandte er später auch die Malerei an und ging dann zum Schmelz und überhaupt zu allen möglichen Arten der Dekorierung über. Lange vor Carriès schon hat Bracquemond so allerlei Gefäße aus Porzellan, Steingut und Fayence geschaffen, die mit den japanischen Erzeugnissen wetteifern.

Wenn der Radierer, Keramiker und Maler Muße fand, beschäftigte er sich mit anderen kunstgewerblichen Gebieten. Er hat Entwürfe für Stickereien, für Buch-

einbände, für Geschmeide, für Tafelsilber, für schmiedeeiserne, geschnitzte und gegossene Gegenstände geliefert, und mit Jules Chéret und Alexander Charpentier zusammen hat er die Stadtwohnung und das Landhaus des bekannten Mäcens Vitta vollständig mit künstlerischem Hausrat ausgestattet. So kann der Meister, der jetzt im 74. Jahre steht und der seit seinem 14. Jahre als Künstler und Kunstgewerbler tätig ist, auf ein ebenso langes wie fruchtbares Leben zurückschauen, auf ein Leben, dessen Resultate für zehn andere Menschenleben genügen würden. Bracquemond aber genügen sie noch nicht, denn heute wie einst ist er unermüdlich an der Arbeit, und auf dem Gebiete der mit farbigem Schmelz ausgestatteten goldenen Prunkgefäße, das er in den letzten Jahren bevorzugt, hat er sein letztes Wort noch lange nicht gesprochen.

Bracquemond ist nicht nur als Techniker in seiner Kunst von erstaunlicher Vielseitigkeit, er gehört wie die Künstler der Renaissance zu den Elitemenschen, denen eigentlich keine Betätigung des menschlichen Geistes fremd ist. Wer ihn je in seiner idyllisch am waldigen Bergeshang oberhalb der Manufaktur von Sèvres gelegenen Wohnung besucht hat, deren Aussicht er auf seinem berühmten Blatte »Die Terrasse der Villa Brancas« festgehalten hat, weiß, wie überaus anziehend und lehrreich die Unterhaltung mit dem Meister ist. Das Alter hat seine körperliche Beweglichkeit etwas gehemmt, ohne dem Geiste das geringste anhaben zu können. Da die Augen beim Radieren nicht mehr mitwollen, kam er eines Tages, als er von seinem Gärtner erfahren hatte, seine Frau sei Stickerin, auf den Gedanken, Aquarelle als Stickmuster zu entwerfen. Und nach einigen nicht sehr gelungenen Versuchen hat er jetzt eine ganz unendliche Skala von Farbentönen mit Buchstaben und Zahlen bezeichnet, welche Zahlen und Buchstaben er nun auf die Pause seiner Entwürfe schreibt, also daß die Stickerin danach ihre Röllchen wählt und keinen Irrtum begehen kann.

Nebenbei aber ist Bracquemond schon seit Jahren auch literarisch tätig. Er hat ein ebenso originelles wie anregendes Buch über »Zeichnung und Farbe« geschrieben, aus welchem ich in den bei E. A. Seemann erschienenen »Künstlerworten« manches zitiert habe, das aber schon lange ganz ins Deutsche hätte übersetzt werden sollen. Außerdem greift er hie und da zur Feder, wenn ihn ein besonderer Anlaß reizt, und in den letzten Jahren arbeitet er an seinen Erinnerungen und Eindrücken, die sicherlich zu den interessantesten Künstlerbüchern der neueren Zeit gehören werden. Denn Bracquemond ist nicht nur ein großer Künstler und ein ganzer Mann, er hat auch zu fast allen bedeutenden Persönlichkeiten Frankreichs in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in mehr oder weniger engen und freundschaftlichen Beziehungen gestanden, also daß seine Erinnerungen uns nicht nur die Ansichten eines ausgezeichneten Künstlers, sondern auch manche interessante Aufschlüsse über seine Zeitgenossen bringen werden.

RAJON sc.

Selbstbildnis Bracquemonds aus dem Jahre 1853

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß die Gattin des Meisters eine außerordentlich begabte Malerin ist, die ihre seit vierzig Jahren geschaffenen Pastelle und Ölgemälde nur in der Öffentlichkeit zu zeigen brauchte, um in der modernen Kunstgeschichte den ihr gebührenden Platz neben Berthe Morisot, Eva Gonzalez und den männlichen Meistern impressionistischer Porträtkunst einzunehmen. Der Sohn des Künstlerpaares, Pierre Bracquemond, hat vom Vater den suchenden und experimentierenden Forschergeist geerbt und ist nicht nur als tüchtiger Maler, sondern auch besonders durch die Erneuerung alter Maltechniken bekannt geworden. Er hat die uns erhalten

gebliebenen ägyptischen, griechischen und römischen Malereien studiert und bemüht sich jetzt, die Vorzüge der unveränderlichen Wachsfarben über die nachdunkelnden und auch sonst allen möglichen Einflüssen unterworfenen Ölfarben darzutun. Vielleicht finden wir später eine Gelegenheit, auf diese interessanten Versuche, sowie auf die »Monotypen« Pierre Bracquemonds zurückzukommen.

Nach einer Radierung von Felix Bracquemond

DER NEUE VERMEER[1])

Zur obigen Abbildung.

SEIT einigen Wochen hängt der neue Vermeer, den Dr. A. Bredius in einer Brüsseler Privatsammlung fand, im Mauritshuis im Haag neben des Delfter Meisters lebensgroßem Mädchenporträt. Dieselbe Galerie birgt außerdem noch die »Allegorie des Neuen Testaments«, die »Diana« und jenes Wunderwerk der »Ansicht von Delft«. Fürwahr eine reiche Kollektion, wenn man bedenkt, daß von dem Meister überhaupt nur vierunddreißig Werke auf uns gekommen sind. Das neuentdeckte Bild ist nur klein (19,5 × 17,8 cm), hält aber ob seiner koloristischen Qualitäten jenen umfangreicheren Werken tapfer stand. — Während so manches andere Bild, klein beginnend, im Laufe der Zeit seinen Siegeszug durch die Welt nahm, von Sammlern und Händlern heiß umworben, um schließlich mit ganzen Vermögen bezahlt zu werden, verbarg sich unser Bildchen fast zweieinhalb Jahrhunderte lang in heute wohl nicht mehr nachweisbaren Sammlungen — unbekannt und namenlos, aber doch seine Besitzer mit stiller Bewunderung erfüllend. Keine Urkunde, keine Erwähnung in irgend einem Versteigerungskatalog ließ seine Existenz ahnen, bis ein glücklicher Zufall, dem allerdings der feinfühlige Kenner zu Hilfe kam, allen Freunden des Meisters — und wer rechnete sich nicht dazu! — dies neue, anziehende Werk bescherte.

Den, der mit freudiger, vielleicht etwas neugierig erregter Erwartung zum erstenmal vor jenes Mädchen tritt, trifft ein stiller, seltsam beruhigender Blick aus zwei Augen, über die sich ein durchsichtiger grünlicher Schatten breitet. Wir kennen jenen Blick, wir kennen auch das Mädchen selber schon — aus dem Budapester Bildnis. Wir kennen auch die eigene Wirkung, die jener Blick auf uns auszuüben pflegt, weil er uns oft in seinen Bann gezogen hat. Ich möchte fast sagen, daß in ihm allein schon die ganze Farben- und Lichtharmonie Vermeers innerlich, geistig ausgedrückt ist. Denn jene blauen, grünlichen, silbergrauen, graubraunen, ocker- und zitrongelben Töne, die auf allen Gemälden Vermeers die koloristischen Hauptakzente bilden, übersetzen eigentlich nur den mit Worten nicht wiederzugebenden Stimmungsgehalt jenes Blickes in eine für das Auge auch sinnlich wahrnehmbare Sprache. Ihre delikate Auswahl, ihre bis in die feinsten Nuancen differenzierten Abwertungen erwecken in uns ein ganz ähnliches, leis und still im Herzen webendes Gefühl weltabziehenden Friedens, wie jene großen venezianischen sogenannten »Existenzbilder«. Beide stehen sich, so verschieden sie auch scheinen mögen, innerlich ungemein nahe.

Für Vermeer ist unser Bildchen von ganz besonders warmem Ton. Das mag daher kommen, daß statt des am häufigsten verwandten Zitrongelb ein kräftiges Ocker in dem großen Blattmuster des

1) Vergl. auch »Kunstchronik« Nr. 24.

Gobelins neben ebenfalls aus Ocker und Blau gemischtes Grün gesetzt ist. Dem Teppich selbst, wie noch manchem Detail, begegnen wir auch auf anderen Bildern. Denken wir z. B. an das »Atelier« in der Galerie Czernin in Wien. Auch auf der Allegorie des Neuen Testaments im Mauritshuis findet er als Bedeckung des Podiums Verwendung. Aber nicht nur in dieser Äußerlichkeit berührt sich mit jenen unser »Mädchen mit der Flöte«; auch wegen seines mehr dunkel gehaltenen Gesamttones muß es dieser Gruppe, zu der noch die »Lautenspielerin mit dem Brief im Rijksmuseum gehört, angereiht werden.

Aus welcher Zeit der künstlerischen Entwickelung Vermeers es stammt — dieser Frage bleiben wir heute noch die bestimmte Antwort schuldig. Weder eine Signatur, noch ein Datum geben einen Hinweis. Noch immer müssen wir uns mit der einzigen Jahreszahl 1656 auf der Dresdener Kupplerin bescheiden, aus der wir aber sehen, daß der Vierundzwanzigjährige bereits ein vollendeter Meister war.

Der eigentümliche Hut des Mädchens hat uns — seien wir ehrlich — zuerst etwas befremdet. Es ist indessen zu bedenken, daß gerade sein breiter Rand das köstliche Helldunkel auf Stirn und Augen möglich macht, das mit den anderen weiblichen Kopfbedeckungen nicht so ohne weiteres zu begründen gewesen wäre. Diese Überschattung der Stirn liebte aber Vermeer. Bei den männlichen Figuren, den Kavalieren, bot ihm der große breitkrämpige schwarze Filzhut dazu oft willkommene Gelegenheit. Es mag ihn gereizt haben, auch einmal den zarten, helleren Teint des weiblichen Gesichtes dem grünlichen Schattenton gegenüberzustellen und die sich daraus ergebenden koloristischen Wirkungen zu beobachten und festzuhalten.

Gerade bei Vermeers Bildern ist es im allgemeinen überflüssig, nach dem Inhalt der Darstellung zu fragen. Es sind ja meist ganz einfache, gewöhnlich nur einfigurige Szenen ohne lebhafte Handlung und ohne hastige Bewegungen. Unser Bildchen scheint jedoch nicht mehr vollständig und vielmehr das Fragment eines größeren Gemäldes zu sein. Der Bildausschnitt sieht nicht so aus, als sei er vom Künstler von vornherein beabsichtigt. Es liegt näher, anzunehmen, daß ursprünglich ein größerer Raum die Figur umgab. Hätte dann der seltsame Hut vielleicht noch eine andere Bedeutung als die des bloßen Schattenspenders? Stand er nicht vielleicht im Zusammenhang mit irgend einer Allegorie, für die wir beim Fehlen anderen charakterisierenden Beiwerkes keine Erklärung mehr finden können? Bemerkenswert ist wohl, daß jene wegen ihres gleichartigen koloristischen Stiles oben angeführte Gruppe halb allegorischen, halb musikalischen Inhaltes im Aufputz ebenfalls etwas gesucht und in der Versinnbildlichung des Allegorischen nicht besonders glücklich ist. In dieser Beziehung konnte Vermeer, ebenso wie viele andere, doch nicht ganz der Modeströmung widerstehen — und vielleicht dürfen wir deshalb diese Bilder als solche einer späteren Schaffensperiode ansprechen. —

Technisch sind sie und unsere neue kleine Tafel vollkommen und in dem gewohnten, meist dünnen Farbenauftrag gemalt, der allenthalben das Korn der Leinwand oder wie hier (auch in der Abbildung sichtbar) die Holzfaserung erkennen läßt. Die pikanten Tupfen sind mit geübtem Blick überall dahin gesetzt, wo der Meister ihrer belebenden Wirkung sicher war.

Der neue, seltene Fund hat für das Leben oder für die Stilentwickelung des Delfter Vermeer zwar keine Aufklärung bringen können — eher fügte er noch ein neues Rätsel hinzu. Dennoch ist durch ihn (ganz abgesehen von dem reichen künstlerischen Genuß) eine Hoffnung neu belebt worden, die auch allgemeiner gefaßt werden darf: daß trotz des seit geraumer Zeit schon betriebenen eifrigsten Suchens und Jagens nach alter Kunst doch noch mit unerwarteten Entdeckungen gerechnet werden darf. Und wenn wir uns zurückblickend vergegenwärtigen, wie aus W. Bürgers »Sphinx« im Laufe der Jahre eine allgemein hochgeschätzte und allen liebgewordene Künstlerpersönlichkeit geworden ist, über deren bürgerliche Verhältnisse doch auch nicht mehr völliges Dunkel herrscht, so scheint es nicht ausgeschlossen, daß auch auf seinen künstlerischen Entwickelungsgang noch einmal ein heller, klärender Lichtstrahl fallen wird.

KURT FREISE (Haag).

DIE KLÖSTER VON SUBIACO[1])

In diesem Werke finden wir die Ergebnisse der gemeinsamen Forschungen einiger der tüchtigsten Vertreter der jungrömischen Historikerschule zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefaßt. Jeder der vier Arbeitsgenossen hat das seinem speziellen wissenschaftlichen Interessen- und Kompetenzbereiche am nächsten liegende Sondergebiet des gegebenen Gesamtstoffes getrennt bearbeitet, ohne doch dabei die Resultate der parallellaufenden Untersuchungen seiner Mitarbeiter jemals aus dem Auge zu verlieren. Auf diesem Wege ist denn eine Publikation zustande gekommen, die sowohl ihren Verfassern, wie auch der hohen italienischen Unterrichtsbehörde, die jenen Anregung und Auftrag gab, zur höchsten Ehre gereicht. Der Rahmen eines referierenden Aufsatzes verbietet uns leider, den Gesamtinhalt der trefflichen Publikation mit gleichmäßiger Ausführlichkeit hier wiederzugeben; wir werden daher über die innere Geschichte der berühmten alten Klöster, sowie über den Inhalt ihrer Archive und ihrer Bibliotheken hier nur einen möglichst knappen Überblick geben, um uns dafür etwas eingehender mit den die Leser dieser Zeitschrift hauptsächlich interessierenden kunstgeschichtlichen Forschungsergebnissen des obigen Werkes zu befassen.

Die Durchforschung der *Bibliotheken und Archive* der beiden Klöster — Sacro Speco und Santa Scolastica — hatte Professor *Vincenzo Federici*, Lehrer für Paläographie und Diplomatik an der Universität Rom, übernommen. Seiner historisch-kritischen Sonderstudie über diese Bücher- und Urkundensammlungen sind detaillierte Verzeichnisse der 411 Handschriften-Codices und der 173 Inkunabeldrucke der beiden Bibliotheken, sowie kurze Regesten zu den 4000 öffentlichen und privaten Urkunden der beiden Klosterarchive beigefügt.

Der Autor berichtet zunächst über die Entstehung der beiden Bibliotheken, über die lokale Schreibertätigkeit der Mönche von Santa Scolastica und vom Sacro Speco, über die Codicesankäufe der Klosterprioren und die Schenkungen von seiten gewisser Privatleute, kirchlicher Behörden und auswärtiger Klöster, sowie über die spätere Wiederversprengung der so aufgesammelten reichen Bücherschätze, wie sie namentlich die zweimalige Unterdrückung der Klöster im Gefolge gehabt hatte. Sodann folgen gedrängte Angaben über den Inhalt der bis heute in den beiden Bibliotheken verbliebenen Manuskriptcodices und über den paläographischen Charakter derselben. Den letzteren Angaben zufolge lassen die Sublacenser Codices sich in drei Gruppen einteilen, nämlich in eine römische, eine romanische (aus der ersteren abgeleitet und hauptsächlich in den römischen Benediktinerklöstern selbst entstanden) und eine gotische Handschriftengruppe. Hierauf bespricht der Autor in gleicher Ausführlichkeit das allmähliche Anwachsen und Wiederverstreutwerden der Sublacenser Archive, die mehrfachen Neuordnungen ihrer Urkundenschätze und insbesondere deren Katalogisierung durch den Pater Isidoro de Su um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Er selbst teilt dieselben ihrem Inhalte nach ein in Documenti pubblici (322 Nummern), die unter sich wiederum in Abteiurkunden, Kirchenurkunden, Kommunalurkunden und Feudalurkunden geschieden werden, und in Documenti privati, die ihrerseits nach den juristischen Personen geordnet werden, auf die sie sich beziehen. Die bereits erwähnten kritischen Verzeichnisse sämtlicher zurzeit noch im Besitze der Klöster befindlichen Manuskript- und Inkunabelcodices und Pergamenturkunden bieten trotz einiger vom Autor selbst zugegebenen Kompilationsmängel im Verein mit den beigegebenen umfangreichen Namens- und Sachregistern ein für die historische Spezialforschung und insbesondere für die Geschichte der Benediktinerklöster von Subiaco selbst außerordentlich wertvolles Studienmaterial dar. In philologischer Hinsicht sind diese Regesten leider weniger interessant, da die registrierten Urkunden — im Gegensatze zu den sonst üblichen Gepflogenheiten der modernen Diplomatik — hier nicht in ihrem sprachlichen Originalgewande wiedergegeben wurden. Im Anhange hat Federici einige Dokumente von besonders hervorragender wissenschaftlicher Bedeutung vollinhaltlich publiziert, so namentlich eine neue Redaktion des »Contemptus Mundi« aus einem Subiacenser Miscellancodex des 15. Jahrhunderts, sowie das Subiacenser Fragment der »Mirabilia Urbis Romae«. Nachträglich sind auch den epigraphischen Denkmälern der Subiaco-Klöster noch einige Worte der Erläuterung gewidmet.

P. Egidis Studie über die *Geschichte der Subiaco-Klöster* wird eingeleitet durch ein umfangreiches Kapitel über die historischen Spezialquellen (Regesten des 11. Jahrhunderts, Archivurkunden, Chronicon Sublacense, Chroniken des Abtes Lando, des Paters G. Capisacchi, des Paters Würtz, Statuten des Kardinals Torquemada vom Jahre 1456) sowie über die einschlägige historische Spezialliteratur von Mabillon ab bis auf die heutige Zeit. Fünf weitere Kapitel behandeln sodann die Gründung der beiden Klöster, die beginnende Blüte derselben im 10. Jahrhundert, die Glanzzeit der Klöster und ihren Rückgang im 11. und 12. Jahrhundert, den Zustand der Klöster im 13. und 14. Jahrhundert und schließlich die »Abates Manuales«, die »Commenda« und die Vereinigung der beiden Klöster mit demjenigen von Montecassino unter eine gemeinsame Abtei. Unter Anwendung der strengsten Quellenkritik gibt der Autor eine klare und lebensvolle Darstellung der Geschichte dieser berühmten, zwischen die Ausläufer der

[1]) *I Monasteri di Subiaco.* Roma. A cura e spese del Ministero della Pubblica Istruzione. Vol. I. P. Egidi: Notizie storiche; G. Giovannoni: L'Architettura; F. Hermanin: Gli Affreschi; Vol. II. V. Federici: La Biblioteca e l'Archivio.

Simbruiner und der Affilaner-Berge eingebetteten Benediktinerklöster. Er schildert die mannigfach wechselnden Ereignisse, die hier im Laufe der Jahrhunderte sich abspielten, und betrachtet besonders eingehend die Beziehungen der beiden Klöster zur römischen Kurie und zu anderen Abteien des Benediktinerordens. Seine Geschichtsdarstellung schließt ab mit der Verschmelzung der Abteien von Subiaco und Montecassino, wie sie wenige Jahrzehnte nach der im Jahre 1456 erfolgten Einsetzung eines Commendatar-Abtes zustande kam (1514). Von diesem Zeitpunkte an — so schreibt Egidi — war die altberühmte Abtei von Subiaco, die damit endgültig auf ihre persönliche Existenz Verzicht geleistet hatte, zu einem abhängigen Gliede der cassinesischen Benediktiner-Kongregation herabgesunken. Schon mit der Einführung des Commenden-Systems hatte sie ihre früher so bedeutende politische Stellung aufgeben müssen; nunmehr war sie ihrer administrativen Selbständigkeit vollends verlustig gegangen, und sobald sie einmal der Kontrolle der cassinesischen Äbte und Visitatoren unterstellt war, durfte man ihre historische Funktion für immer als abgeschlossen betrachten.

In einer Reihe von Nachtragsexcursen behandelt Egidi sodann noch einige Spezialfragen aus der Geschichte der Subiaco-Klöster. Im ersten Excurse erbringt er den endgültigen Beweis für die Unechtheit einiger in die Regesten des 11. Jahrhunderts eingereihten und im Archive von Santa Scolastica aufbewahrten Urkunden Gregors I., Nikolaus' I. und Johanns VIII.; ebenso wird auch die Subiacenser Stiftungsurkunde des »consul et dux« Cesario (vom Jahre 884?) als unecht nachgewiesen. Im zweiten Excurse gibt der Autor eine vollständige chronologische Liste der Subiacenser Äbte bis zur Zeit der Unterordnung der beiden Klöster unter die Abtei von Montecassino, wobei die Angaben der alten Chronisten wie auch diejenigen der neueren Historiker mehrfache Berichtigungen erfahren. Im dritten Excurse führt Egidi den Nachweis, daß die legendäre Überlieferung von der Zugehörigkeit des Städtchens Tuscolo zum weltlichen Machtbereiche der Subiaco-Klöster erst um das Jahr 1000 in den Subiacenser Archivurkunden auftauchte. Der vierte Excurs ist der Betrachtung der »Consuetudines Sublacenses« gewidmet, einer Art von Klosterreglement mit genauen Angaben über die innere Verfassung der Klostergemeinschaft und über die Lebensführung und die Obliegenheiten der Mönche; zusammengestellt augenscheinlich bereits in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, können diese Consuetudines ihrer textlichen Fassung nach in der Tat erst im letzten Jahrzent desselben Jahrhunderts niedergeschrieben sein. Der interessanteste aller dieser Excurse ist schließlich derjenige über die ältesten Subiacenser Inkunabeldrucke. Hier sehen wir den unwiderleglichen Beweis dafür erbracht, daß die drei frühesten Druckwerke der Subiaco-Klöster bezw. ganz Italiens, nämlich Ciceros Schrift »De Oratore« (Mai—Juni 1465), der Lactantius (Oktober 1465) und die Abhandlung des heiligen Augustinus »De Civitate Dei« (Juni 1467), bereits mit beweglichen Lettern gedruckt worden sind, und zwar von den deutschen Buchdruckern Arnold Pannartz und Konrad Schweynheym, die im Jahre 1467 in Rom die erste italienische Buchdruckerei eröffneten. Egidi ist der Ansicht, daß diese beiden deutschen Mönche die genannte Schrift des heiligen Augustinus bereits nicht mehr in Subiaco, sondern in Rom gedruckt haben, und zwar ehe noch die neuen, erst für spätere Werke verwendeten Drucklettern fertiggestellt waren, so daß also auch dieses Buch in der Tat noch mit den Typen der beiden ersten Subiacenser Druckwerke von 1465 gesetzt zu sein scheint.

In der Einleitung zu seiner Studie über die *Baugeschichte der Subiaco-Klöster* weist *G. Giovannoni* zunächst auf den bedeutsamen Einfluß hin, den der Benediktinerorden direkt oder indirekt auf die Entwickelung der mittelalterlichen Baukunst im allgemeinen ausgeübt hat: direkt durch die rege Architektentätigkeit, wie sie die Mönche selbst — vielfach in Gemeinschaft mit weltlichen Baukünstlern — bei der Leitung und Ausführung von Kirchen- und Klosterbauten entwickelten; indirekt durch die allmähliche Ausbildung jenes einzigartigen konstruktiven Bausystems, dessen Keime sich schon in der vom Begründer des neuen Mönchsordens aufgestellten Ordensregel vorgebildet fanden, und das dann unter strengem Festhalten an allen wesentlichen Grundelementen jenes Ursystems in den verschiedenen Niederlassungszentren des Benediktinerordens den mannigfachsten Differenzierungen unterlag. Ehe dann der Autor auf die Besprechung der einzelnen Gebäude von Santa Scolastica und vom Sacro Speco selbst eingeht, beschäftigt er sich noch des näheren mit den besonderen topographischen Verhältnissen, die auf die konstruktive Bauentwickelung der beiden Klöster einen so wesentlichen Einfluß geltend machen mußten. Wie Giovannoni sehr richtig bemerkt, müßte in der Tat einer jeden baugeschichtlichen Spezialstudie »eine derartig gründliche Voruntersuchung vorausgeschickt werden, die allein es dem Forscher ermöglicht, sich über die mannigfachen Grundbedingungen des örtlichen Milieus klar zu werden und einer jeden derselben den richtigen Koeffizienten an die Seite zu stellen . . . Erst auf der sicheren Basis solch einer allgemeinen Voruntersuchung läßt sich ein exaktes Studium der Monumente selbst vornehmen.« — Diesem Forschungsprinzipe gemäß gibt uns der Autor vor allem ein genaues Bild von der geographischen Gestaltung jener »Valle Santa«, die dereinst zur Wiege der hier zu behandelnden Benediktinergründung werden sollte, und von dem Anblick, den sie dem Wanderer dargeboten haben mag, als gegen Ende des 5. Jahrhunderts der »heilige Jüngling« Benediktus sich in ihre Einsamkeiten zurückzog. Er bestimmt die Lage einiger der damals von dem Heiligen gegründeten zwölf Klöster, beschreibt nach der geologischen und lithologischen Seite die Bodenformation, auf der die Klöster erstanden, untersucht die Rohmaterialien, mit deren Hilfe sie errichtet wurden, sowie die Art und Weise, wie diese Materialien in den verschiedenen aufeinanderfolgenden Bauepochen in der Mauerstruktur der Subiacenser Klosterbauten Verwendung fanden. Endlich fixiert er noch einige Daten, die ihm bei der nachfolgenden baugeschichtlichen Detaildarstellung als sichere Orientierungspunkte dienen sollen.

Selbst eine oberflächliche Betrachtung des Gesamtkomplexes der Klosterbauten von Santa Scolastica läßt den Forscher alsbald erkennen, daß er es hier mit einer Reihe von Bauwerken zu tun hat, die den verschiedensten Stilperioden entstammen und die gegensätzlichsten Kunstrichtungen vertreten. Aus den Zeiten vor dem 11. Jahrhundert sind heutzutage keinerlei Baureste mehr übrig geblieben, und aus dem 11. Jahrhundert selbst, in dem doch die Subiacenser Benediktinerabtei ihre regste Bautätigkeit entwickelte, hat sich einzig und allein der Campanile erhalten, die im Jahre 1053 errichtete »egregia turris« des Abtes Humbertus. Dieser Turm präsentiert sich in der Tat noch heute in derselben Gestalt, wie dereinst zur Zeit seiner Erbauung. Der obere Teil ist zwar wahrscheinlich gegen Ende des 13. Jahrhunders restauriert worden, jedoch scheint man dabei dem Kranzgesimse unter Beibehaltung des alten Baumateriales seine ursprüngliche Gestalt belassen zu haben; nur die Mehrzahl der alten Triforien wurde damals vermauert. Die äußere Gesamterscheinung

des Campanile ist jedenfalls bis heutigen Tages dieselbe geblieben. Diese Tatsache ist um so bedeutsamer, als dieser Campanile von S. Scolastica älter ist als alle übrigen Glockentürme des römischen Gebietes; in der Tat gibt er sich in seinen Grundelementen dem vergleichenden Forscher zu erkennen als eine Übergangsbildung zwischen dem lombardischen und dem römischen Campanile. — Weniger vom Glücke begünstigt war der gleichzeitige alte Klosterbau des Abtes Humbertus »cum colonnellis marmoreis« (cf. Chronicon Subiacense), von dem sich leider nicht der geringste Mauerrest bis in unsere Tage herübergerettet hat. Der gegenwärtig noch bestehende Klosterbau wurde von dem römischen »Marmorius« Jacobus begonnen, der während der Regierungszeit des Abtes Landus (1227—1243) den südlichen Frontbau fertigstellte, und wurde dann von dessen Sohn Cosmas, sowie von den Enkeln Lucas und Jacobus jun. weiter fortgeführt. Diese folgten zwar im allgemeinen der durch den ältesten Bauteil gegebenen Linienführung, vertraten jedoch in der summarischeren architektonischen Detaildurchbildung bereits eine viel freiere Kunstrichtung, als ihr Großvater Jacobus senior.

Nachdem Giovannoni auf die schlichte Formenstrenge und das organische Gleichgewicht dieses Klosterbaues hingewiesen hat, der sicherlich als der klassischste Typus unter den sämtlichen römischen Klöstern des 12. und 13. Jahrhunderts gelten kann, bespricht er mit der gleichen Ausführlichkeit die Galiläa-Kirche, das gotische Atrium derselben und die übrigen Klostergebäude von S. Scolastica, um schließlich den gesamten Lageplan des Klosters zu rekonstruieren, wie er sich um die Wende des Quattro- und Cinquecento (einschließlich einiger heute nicht mehr existierenden Bauteile) dem Auge präsentiert haben muß. — Von dem alten Kirchenbaue des 9. Jahrhunderts, sowie auch von demjenigen, den laut inschriftlicher Angabe Benediktus VII. errichtet haben soll, sind heute nur noch wenige hier und da verstreute Reste nachweisbar. Dagegen zeigt die Klosterkirche in ihrer heutigen Gestalt, die sie erst 1771—1777 bei einem durch den Architekten Giacomo Quarenghi vorgenommenen Umbaue gewonnen hat, noch zahlreiche Spuren eines gotischen Kirchenbaues aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, der sowohl in seiner Gesamtanlage, wie in den noch vorhandenen architektonischen Details (Hauptportal, Fensterrose, Maßwerkfenster usw.) den gleichzeitig entstandenen Kirchen der Campagna — d. h. der heutigen, von Palestrina bis Cassino sich erstreckenden Ciociaria — nahe verwandt gewesen zu sein scheint. Der frühgotischen Stilepoche dieser Kirchenanlage gehört augenscheinlich auch das Atrium an, das von allen Autoren, die bisher über Subiaco geschrieben haben, infolge einer mißverständlichen Urkundeninterpretation in das 11. Jahrhundert (!) zurückdatiert wurde. Nicht vor dem 15. Jahrhundert dagegen kann die große spätgotische Spitzbogenöffnung des Atriums entstanden sein, und ebenso auch die aus Cippollino-Marmor erbaute Zugangstür zum Refektoriumsvestibüle (Arbeiten deutscher Künstler). Diejenigen Klostergebäude, in denen der Krankensaal (13. Jahrhundert), das Refektorium, das Dormitorium (14. Jahrhundert) und der Kapitelsaal untergebracht sind, haben so vielfache Umbauten erlitten, daß von der ursprünglichen Bauanlage so gut wie nichts mehr vorhanden ist. Besser erhalten ist die Sakristei, deren Entstehung bis in die zweite Hälfte des Trecento zurückreicht, und die wahrscheinlich zu jenem Komplexe von Erneuerungsbauten zu zählen ist, die der Abt Bartholomäus III. in den Jahren 1363—1369 ausführen ließ.

Das Sacro Speco-Kloster wird durch ein Konglomerat von Gebäuden gebildet, das im Laufe der Zeiten im nächsten Umkreise jener Felsengrotte emporgewachsen ist, die dereinst dem heiligen Benediktus selbst als Zufluchtsstätte gedient hatte. Giovannoni belehrt uns, daß auch bei diesem Kloster nur einige ganz geringe Baureste in die Zeit vor dem 12. Jahrhundert zurückdatiert werden können. Von der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ab verfolgt der Autor die Bauentwickelung dieser Klosteranlage bis zum Ausgange des 14. Jahrhunderts, wo dieselbe ihren vorläufigen Abschluß erlangte, um dann bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts unverändert zu bleiben. Nach Besprechung einiger architektonischen Details des zugehörigen Kirchenbaues — insonderheit gewisser, der apulischen Kunst nahe verwandt erscheinender Ornamentmotive, sowie ferner eines erst in später Zeit aus kosmatesken Fragmenten neu zusammengesetzten Tabernakels und endlich der aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Kanzel — versucht dann Giovannoni, den Lageplan des Sacro Speco-Klosters, wie es sich im 15. Jahrhundert dem Auge präsentiert haben mag, in gleicher Weise zu rekonstruieren, wie er es bereits beim Monastero di S. Scolastica getan hatte. Aus dieser Rekonstruktion wird ohne weiteres ersichtlich, daß die Gesamtanlage des Sacro Speco-Klosters den in der Ordensregel des heiligen Benediktus und in den Consuetudines Subiacenses festgelegten Anforderungen und Bedürfnissen des Mönchslebens weit besser entsprach als diejenige des Klosters der heiligen Scholastica. — Zahlreiche von Giovannoni eigenhändig gezeichnete Architekturaufnahmen illustrieren diesen hochinteressanten Beitrag zur Geschichte der mittelalterlichen Baukunst.

Auch *F. Hermanin* geht in seiner Besprechung der in den Subiaco-Klöstern aufgespeicherten *Denkmäler der Malkunst* nach streng chronologischen Gesichtspunkten vor, wobei er dieses reiche Denkmälermaterial in vier Gruppen einteilt, deren jeder er ein besonderes Kapitel seiner Abhandlung widmet: 1. die ältesten Malereien, 2. die Fresken des 13. Jahrhundert, 3. die Fresken des 14. Jahrhunderts, 4. die Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts.

Die ältesten Malereien finden sich in einer der Höhlen unter dem Sacro Speco-Kloster, und zwar in der sogenannten »caverna dei pastori«. Es sind dies die direkt auf die Felswand gemalten Freskogestalten einer thronenden Madonna mit dem Christkinde und zweier Heiligen; die letzteren sind sehr schlecht erhalten, abgesehen vom Kopfe der einen Heiligenfigur. Die Maltechnik dieser Freskobilder ist noch ziemlich roh, die dargestellten Figuren jedoch lassen bereits ein gewisses Streben nach seelischem Ausdruck wahrnehmen. Die historische Kritik hat diese Malereien einstimmig ins 9. Jahrhundert zurückdatiert; damals weihte nämlich Leo IV. eine Kapelle des Sacro Speco-Sanktuariums dem heiligen Silvester, dessen Namenszug sich in der Tat aus den Buchstabenresten einer alten Inschrift zur Rechten des Freskogemäldes herauslesen läßt. Früher beherbergte der Sacro Speco sowohl wie das Kloster der heiligen Scholastica noch mehrere andere Malereien des 9. bis 12. Jahrhunderts, von denen jedoch heutzutage nicht die geringste Spur mehr übrig geblieben ist. Die nächstältesten Malereien der Subiaco-Klöster datieren vielmehr erst aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, und zwar sind dies wiederum einige Fresken des Sacro Speco: eine Lünette in der Unterkirche, die Fresken der St. Gregorius-Kapelle und des zugehörigen Atriums und diejenigen an der Außenfront des ehemaligen »Santuario presso il Roseto«. Alle diese Freskomalereien wurden von mehreren gleichzeitig lebenden Künstlern ausgeführt, und zwar — laut Angabe einer Freskoinschrift der St. Gregorius-Kapelle — im Jahre 1228, dem zweiten Jahre des Pontifikates Gregors IX. Hermanin beschreibt diese Fresken mit

größter Ausführlichkeit und unterscheidet in ihnen zwei verschiedene Künstlerhände. Danach hätte der »Maler des heiligen Franziskus von Assisi« außer diesem Heiligen selbst und außer einer das Rauchfaß schwingenden Engelsgestalt in der St. Gregorius-Kapelle noch den Bischof Ugolino von Ostia — den späteren Papst Gregor IX. — gemalt, wie er eben diese Kapelle dem heiligen Gregorius Magnus weihte; ferner an der Außenfront der Kapelle die Gestalten des Erlösers und zweier Engel und endlich vielleicht auch die Gewölbedekorationen der Kapelle wie des Atriums. Dem »Maler der Kreuzigung Christi dagegen — der sich von seinem an erster Stelle genannten Kunstgenossen hauptsächlich durch die größere Lebhaftigkeit des Ausdrucks und der Bewegung seiner Figuren unterscheidet, sowie durch die besondere Art der Licht- und Schattenbehandlung in den Gewandfalten — würden außer der Kreuzigungsdarstellung und den übrigen Apsismalereien der St. Gregorius-Kapelle noch die Engelvision des Klosterbruders Oddo und die dekorativen Wandmalereien im Inneren derselben Kapelle, sowie im Atrium die Gestalten des heiligen Gregorius und des Hiob zuzuschreiben sein. Als vollkommen irrtümlich erweist sich die in P. Toescas Abhandlung über die Kryptafresken von Anagni ausgesprochene Behauptung, der Freskenmaler der St. Gregorius-Kapelle des Sacro Speco zu Subiaco sei ein »Frater Romanus« gewesen, dessen Bildnis nebst Namensinschrift zu Füßen der Gestalt des heiligen Petrus auf dem Apsisfresko dieser Kapelle zu sehen sei; nach Hermanin ist dieser Frater Romanus vielmehr lediglich als einer der Stifter dieser Gemälde zu betrachten, ebenso wie der Frater Oddo zu Füßen der Engelserscheinung, und wie ein dritter Mönch zu Füßen des heiligen Franziskus. — Eine besonders eingehende Besprechung widmet Hermanin noch dem berühmten, angeblich nach dem Leben gemalten Bildnis des heiligen Franziskus zur Rechten der Eingangstür der St. Gregorius-Kapelle. Die Überlieferung von der Existenz solch eines echten Franziskus-Porträts im Sacro Speco ist ziemlich alt und geht Hand in Hand mit einer anderen, nach der der heilige Franziskus um 1218 den Subiaco-Klöstern in eigener Person einen Besuch abgestattet haben soll. Nun ist jedoch das fragliche, in neuerer Zeit stark übermalte Franziskus-Porträt der St. Gregorius-Kapelle sicherlich erst im Jahre 1228 entstanden, und zwar wurde es augenscheinlich von demselben Künstler ausgeführt, der auch die Freskodarstellung der Kapellenweihe durch den Bischof Ugolino von Ostia gemalt hat. Demnach sind beide Gemälde offenbar als Erinnerungsdenkmäler an einen gemeinsamen Besuch des heiligen Franziskus und seines Protektors Ugolino in Subiaco aufzufassen; dieser Besuch selbst würde dann noch vor der kanonischen Heiligsprechung des ersteren und vor der Papstkrönung des letzteren stattgefunden haben. Auf jeden Fall ist das Franziskus-Porträt des Sacro Speco-Klosters früher entstanden als die beiden anderen angeblich authentischen Bildnisse des großen Heiligen von Assisi, von denen das eine in einer Kapelle des Klosters S. Francesco a Ripa, das andere — von 1235 — in der St. Franziskus-Kirche zu Pescia aufbewahrt wird. — Die Ansicht, daß der Subiacenser »Maler des heiligen Franziskus« — also P. Toescas imaginärer »Frater Romanus« — auch die Kryptafresken von Anagni gemalt haben sollte, widerlegt Hermanin endgültig mit Hilfe einer genauen stilkritischen Vergleichung der Fresken von Subiaco mit denjenigen von Anagni. Allerdings haben die letzteren auch nach seiner Ansicht eine nahe Stil- und Schulverwandtschaft mit den ersteren aufzuweisen; in technischer wie in künstlerischer Hinsicht jedoch findet Hermanin die Fresken von Anagni denjenigen von Subiaco soweit überlegen, daß eine Identität des Malers von Subiaco mit demjenigen von Anagni völlig ausgeschlossen erscheine. Beide Künstler lassen in ihren Werken lediglich eine gemeinsame byzantinische Schulabstammung erkennen; und zwar glaubt Hermanin feststellen zu können, daß sie nicht selbst Orientalen gewesen seien, sondern Angehörige der eingesessenen römischen Malerschule byzantinisierender Richtung.

Übrigens waren — vielleicht mit alleiniger Ausnahme des sogenannten »pittore delle Traslazioni« — alle die zahlreichen Künstler, von denen die Krypta von Anagni ausgemalt wurde, und ebenso diejenigen sämtlicher Sacro Speco-Fresken vom Jahre 1228 in der Tat wohl römische Maler, die bei aller Nachahmung byzantinischer Vorbilder sich doch dem Einflusse jener volkstümlichen römischen Lokalkunst nicht zu entziehen vermochten, wie sie in der Unterkirche von S. Clemente, in S. Urbano alla Caffarella, im Oratorio di S. Silvestro (neben den Santi Quattro Coronati) zu Rom sich triumphierend behauptet hat, und wie sie im Subiacenser Sacro Speco selbst ein so charakteristisches Denkmal gezeitigt hat in den von einem *Magister Conxolus* inschriftlich bezeichneten Fresken der dortigen Unterkirche. Bei Besprechung dieser letzteren Malereien führt Hermanin den sicheren Nachweis, daß die Unterkirche des Sacro Speco, ehe sie vom Magister Conxolus neu ausgemalt wurde, bereits einen alle verfügbaren Mauerflächen bedeckenden Freskenschmuck besessen haben muß, dessen künstlerische Urheber den Freskomalern der St. Gregorius-Kapelle augenscheinlich sehr nahe verwandt gewesen sind. Diese älteren Fresken, von denen heute nur noch ein Lünettenbild mit den Heiligen Stephanus, Nikolaus von Bari und Thomas von Canterbury übriggeblieben ist (sowie außerdem noch ein fragmentarisches Bildnis des Papstes Innozenz III.), sind offenbar in die Zeit der Erbauung der Unterkirche selbst, also in die ersten Jahre des 13. Jahrhunderts zurückzudatieren. Die gleichfalls den gesamten Innenraum dieser Unterkirche schmückenden Fresken des Conxolus dagegen können nach Hermanin erst in den letzten zwanzig Jahren des 13. Jahrhunderts entstanden sein. Der Schöpfer dieser Malereien offenbart sich als ein Vertreter der traditionellen, von fremden Schuleinflüssen völlig freien römischen Kunstweise dieser Zeit. Außer dem vom Magister Conxolus voll signierten Lünettenbilde mit der Madonna zwischen zwei Engeln und außer dem dekorativen Schmuck der Architekturglieder sehen wir in diesen Fresken eine Reihe von Szenen aus dem Leben des heiligen Benediktus dargestellt, die uns Hermanin Bild für Bild ausführlich erläutert. An der malerischen Ausschmückung der Deckengewölbe scheint der Künstler nur insofern Anteil gehabt zu haben, als er die von den ursprünglichen Freskodekorateuren der Unterkirche geschaffenen Gewölbeornamente neu übermalte. Sicherlich von der Hand des Conxolus stammen schließlich noch einige Heiligen- und Engelfiguren im ersten Teile des Verbindungsganges zwischen der Unterkirche und der Cappella di San Gregorio; leider sind diese letzteren Malereien in späteren Zeiten so schauderhaft überpinselt worden, daß sie heute in ihrem ursprünglichen Charakter kaum mehr wiederzuerkennen sind.

Unzweifelhaft als Trecento-Malereien sind nach Hermanin im Sacro Speco-Kloster die Fresken der Oberkirche, der Scala Santa und der Cappella della Madonna zu betrachten, und zwar sollen sie sämtlich von der Hand eines einzigen, nur von seinen direkten Schülern unterstützten Meisters herrühren. Ihrem Darstellungsinhalte nach umfassen diese in kunstgeschichtlicher und kunsttechnischer, wie auch in rein ikonographischer Hinsicht gleich inter-

essanten Freskozyklen eine Reihe von Szenen aus der Lebens- und Leidensgeschichte Christi und aus dem Leben der Jungfrau Maria, sowie außerdem zwei Totentanzbilder (den »Trionfo della Morte« und die Historie von den drei Lebenden und den drei Toten). Besonders bemerkenswert ist in seiner Eigenschaft als ungemein lebendige Darstellung gewisser Szenen aus dem mittelalterlichen Alltagsleben das große Kirchenfresko mit der Verurteilung und der Kreuztragung Christi. Auf Grund einer genauen stilkritischen Untersuchung aller dieser Fresken gelangt Hermanin zu der höchst plausibel erscheinenden Schlußfolgerung, daß der Schöpfer dieser Trecentomalereien ein dem Meister Barna nahestehender Sienese gewesen sein müsse, der vielleicht von dem 1363—1369 regierenden Abte Bartolommeo III. zur Ausführung der klösterlichen Wandmalereien nach Subiaco berufen worden wäre. In der Tat ist es keineswegs verwunderlich, daß zu einer Zeit, in der durch die dauernde Verlegung des Wohnsitzes der Päpste nach Avignon die römische Kunst einen so schweren Schlag erlitten hatte, ein selbst aus Siena stammender Klosterabt sich einen Maler aus seiner Heimatstadt verschrieb; denn dort hatten wenige Dezennien vorher überragende Meister wie Simone Martini und die beiden Lorenzetti die Malkunst zu einem so stolzen Gipfel der Entwickelung emporgeleitet, daß die damalige sienesische Schule für auswärtige Kunstbedürfnisse jedenfalls weit hervorragendere künstlerische Kräfte zur Verfügung stellen konnte, als es der römischen Schule jemals möglich gewesen wäre. Außerdem wird die Ausbreitung der damaligen sienesischen Kunstströmung bis weit nach dem Süden hinab auch sonst noch durch die mannigfaltigsten urkundlichen Nachrichten beglaubigt, und desgleichen auch durch zahlreiche Denkmäler sienesischer Wandmalerei, wie sie sich in den an der Heerstraße zwischen Siena und Subiaco gelegenen Städten und Klöstern — in Bolsena, in Montefiascone und in Rom selbst — noch bis heutigen Tages erhalten haben. Übrigens hätte Hermanin bei der vergleichenden Heranziehung derartiger römischen Denkmäler der sienesischen Trecentokunst zur Kontrolle seiner Behauptung, daß die Subiacenser Trecentofresken speziell von einem dem Meister Barna da Siena nahestehenden Künstler gemalt sein müßten, auch die Malereien am Ciborium von S. Giovanni in Laterano einer vergleichenden Untersuchung unterwerfen sollen, da diese in der Tat dem Meister Barna selbst zugeschrieben werden.

Nachdem im Trecento die sienesische Schule einen ihrer Jünger nach Subiaco entsandt hatte, folgte im Quattrocento die umbrische Schule diesem Beispiele nach. Denn nach Hermanins Ansicht ist es ein dem Ottaviano Nelli da Gubbio nahe verwandter umbrischer Künstler, dem die jetzt leider völlig übermalten Fresken der Cappella degli Angeli im Kloster der heiligen Scholastica (gestiftet von dem 1428 verstorbenen Bischof Ludovico von Maiorca), sowie die aus der gleichen Zeit stammenden Gemälde in der Oberkirche des Sacro Speco zuzuweisen sind. Die Mehrzahl dieser Fresken stellt Szenen aus dem Leben des heiligen Benediktus dar. Auch hier wieder sind neben der Hand des leitenden Meisters mehrere etwas schwächere Schülerhände unterscheidbar. Der Meister selbst hat augenscheinlich nur das Madonnenbild über der zum alten Kapitelsaale des Sacro Speco führenden Türöffnung ausgeführt, sowie außerdem noch die beiden prächtigen kerzentragenden Engelgestalten, mit denen die eine Wandfläche in der Oberkirche desselben Klosters geschmückt ist.

ETTORE MODIGLIANI.

Die Großherzogl. Gemälde-Galerie im Augusteum zu Oldenburg. 41 Reproduktionen in Photogravüre, mit einem Vorwort und erläuterndem Text von *A. Bredius* und *Fr. Schmidt-Degener.* — Oldenburg, Carl G. Onckens Hofkunsthandlung, 1906.

Welche gründliche Umwälzung im Reproduktionswesen, die sich in unserer Zeit vollzogen hat! Es sind noch nicht zwanzig Jahre vergangen, seit ich in einer Folge, »Die kleineren Gemäldesammlungen Deutschlands« betitelt, im Auftrage der »Gesellschaft für vervielfältigende Kunst« in Wien auch die Galerie zu Oldenburg veröffentlicht habe. Obwohl der photographische Druck damals schon bekannt war, wurden die Nachbildungen doch in Stichen und Radierungen ausgeführt; war doch die Gesellschaft gerade gegründet, um den künstlerischen Vervielfältigungsverfahren gegen die immer stärker andrängenden mechanischen Reproduktionen eine Stütze zu bieten und sie neu zu beleben. Vergeblich! Die photographischen Verfahren haben auf der ganzen Linie gesiegt, haben sich so vervollkommnet, so mannigfache Formen angenommen, daß sie schon jetzt imstande sind, fast jedem Kunstwerk in seiner Art gerecht zu werden, so daß Grabstichel und Nadel nicht mehr dagegen aufkommen können, ja dies nicht einmal mehr versuchen. Selbst die »Wiener Gesellschaft«, die durch Jahrzehnte einer Anzahl Künstler, verdienten und unverdienten, weitergeholfen und unter Mittelgut und Geringem auch manch schönes Blatt in Radierung und Stich veröffentlicht hat, hat seit lange auch die mechanischen Verfahren mit bei ihren Veröffentlichungen heranziehen müssen. Aber die vielen Hunderttausende, die für Erhaltung der alten Reproduktionsarten ausgegeben wurden, sind doch keineswegs fortgeworfenes Geld gewesen: wenn diese Kunst auch bei Nachbildungen von Gemälden und gar von alten Stichen und Zeichnungen heute so gut wie beseitigt ist, so haben doch gerade jene Aufträge die Künstler wieder die freie Behandlung des Stichels gelehrt und haben sie wieder auf die rechte alte Bahn geführt, zur Malerradierung, zur vollen Ausnutzung aller künstlerischen Reproduktionsarten für die eigenen Erfindungen und Studien.

Jene erste Publikation der Oldenburger Galerie kann sich daher mit diesem neuen Onckenschen Werke nicht vergleichen, obgleich darin schon die meisten Bilder, die hier reproduziert sind, wiedergegeben sind. Denn diese mechanischen Abbilder geben die Originale nahezu treu wieder; sie haben zugleich den Vorzug gleichmäßiger guter Durchbildung und einen Ton, der dem des Originals möglichst nahe zu kommen sucht. Der Text, den Bredius für die Gemälde des 17. Jahrhunderts, Schmidt für die des 15. und 16. Jahrhunderts verfaßt hat, gibt neben der künstlerischen Wertschätzung und kunsthistorischen Erläuterung manche wertvolle neue Fingerzeige, die man aus der Publikation, der wir die weiteste Verbreitung wünschen, kennen lernen möge. Hier sei es mir gestattet, gewissermaßen zur Ergänzung des kurzen Abrisses über die Geschichte der Oldenburger Galerie, zwei Männer namhaft zu machen, die besonderes Verdienst um die Zusammenbringung derselben haben: den 1900 verstorbenen Großherzog Peter und Otto Mündler. Der Großherzog ist der eigentliche Gründer der Galerie, wie wir sie heute vor uns sehen: er hat den Bau veranlaßt und zum Teil aus seinen Mitteln bezahlt; er hat aus den Schlössern zusammengesucht, was noch an guten Bildern darin versteckt war; er hat vor allem die systematische Vervollständigung angestrebt und bis zu einem gewissen Grade mit Glück durchgeführt. Die Erwerbungen für die Galerie machte Großherzog Peter durch seinen Kammerherrn Freiherrn von Alten, aber der Ratgeber bei den Ankäufen war ein deutscher Kunsthändler in Paris, Otto Mündler. Mündler ist uns älteren Kunsthistorikern durch seine kritischen Beiträge zu Burckhardts »Cicerone« (2. Aufl.) wie durch seinen Essay über die italienischen Meister im Louvre bekannt. Aber der treffliche deutsche Gelehrte hat nach anderer Richtung eine Tätigkeit entwickelt, wegen der er neben den großen Museumsschöpfern des vorigen Jahrhunderts genannt zu werden verdient. Als Hauslehrer in Paris in dem Hause des Sammlers Questier zur alten Kunst erzogen, hatte er, da ihm keine Gelegenheit ward, sein Wissen in einer Stellung an einer öffentlichen Sammlung zu verwerten — gleichzeitig mit ihm lebte und verkam in Paris, in einer untergeordneten Stellung an der Bibliothèque nationale, ein anderer Bahnbrecher in unserer jungen Wissenschaft, Eduard Koloff —, als Bilderhändler sich etabliert. Aber dieser Handel widerstrebte seinem geraden, biederen Charakter; er suchte der jungen Berliner Galerie als Unterhändler, namentlich bei Ankäufen in Italien, nützlich zu sein. Allein Waagens unglückliche Reise nach Italien im Jahre 1841, von der er, außer einigen damals nicht beachteten Renaissancebildwerken, kaum Ein gutes Stück mitbrachte, hatte hier völlig deprimiert. Alles Geld wurde seither auf Gipsabgüsse verwendet; um die Abgüsse der Rossebändiger anfertigen zu lassen, lehnte man den Ankauf der herrlichen Woodbornschen Sammlung von Zeichnungen Raffaels und Michelangelos ab, die nicht mehr gekostet hätte, wie jene beiden Abgüsse! Damals wurde Mündler mit dem rührigen Direktor der Londoner National Gallery, Sir Charles Eastlake, bekannt, und was er der Berliner Galerie vergeblich angeboten hatte, wurde ihm jetzt von London entgegengebracht: im Jahre 1857 trat er als Unterhändler in den Dienst der National Gallery. Namentlich Italien wurde seine Domäne. Monate hindurch durchstöberte er hier alljährlich die Privatsammlungen und Kirchen, und wenn dann Eastlake im Herbst oder Frühling nach Italien kam, wurde die Auswahl getroffen aus dem, was Mündler vorher ausgehandelt hatte. Sieben Jahre lang, von 1857 bis 1863, ist dieser so für die National Gallery tätig gewesen; ihm weit mehr als Eastlake, der den Ruhm dafür erntete, verdankt diese Sammlung ihre großen Meisterwerke der italienischen Schule, namentlich aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Später ging Mündler wieder nach Paris und suchte hier, wo er es konnte, deutschen Galerien und deutschen Sammlern behilflich zu sein. So gerade der Oldenburger Galerie; zuerst im Jahre 1867, als die große Sammlung des Grafen Schönborn-Pommersfelden dort versteigert wurde. In den folgenden Jahren bis zu seinem Tode 1870 hat Mündler in Paris wie in Italien durch Erwerbungen für mäßiges Geld die Galerie um kleine Perlen der italienischen Schule zu bereichern verstanden. Ehre dem Andenken dieses Mannes, der in der Diaspora, in den bescheidensten Verhältnissen, sein Deutschtum stets hochgehalten und ihm Ehre gemacht hat. *Bode.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

SPAZIERGANG

ORIGINALHOLZSCHNITT VON MARTHA WENZEL, MÜNCHEN

AM KARST

ORIGINALRADIERUNG VON WILLIAM UNGER

BESALÚ, DIE SPUREN EINES MITTELALTERLICHEN GRAFENGESCHLECHTES IN DEN ÖSTLICHEN PYRENÄEN

Von Alfred Demiani in Barcelona

EIN leuchtender, von keiner Wolke getrübter Herbsthimmel wölbt sich über Nord-Catalunien; braune, zerklüftete Berge, an deren Abhängen sich die bunten Farben des welkenden Laubes mit dem dunklen Grün der Steineichen und dem silbernen Grau der Oliven mischen, werfen lange Schatten in die sonnige Landschaft. Am Horizont glänzt der frische Schnee der Pyrenäen.

Seit Stunden trotten die drei, in einer Reihe vor einander gespannten Maultiere auf der Landstraße von Gerona, rollt der zweirädrige Postwagen, dessen großes leinenes Schutzdach auf und nieder schwankt, vorüber an Bañolas und seinem anmutigen kleinen See, um sich jetzt endlich seinem Ziel zu nähern.

An dem Vereinigungspunkt zweier tiefeingeschnittener Flußtäler (Fluvia und Capellada) steigen Felsen empor; auf den Felsen, mit dem Gestein halbverwachsen, drängt sich ein Gewirr grauer und brauner Häuser; über den Dächern erheben sich die runden Absiden uralter Kirchen und schwerfällige vierkantige Türme; hier und dort leuchtet zwischen dem alten Gemäuer, wie eine fröhliche Blume, eine rote catalanische Mütze.

Der Wagen passiert die hoch und kühn gewölbte Brücke, welche kaum breit genug für die Spur der Räder ist; dann ein kurzer Zuruf des Kutschers, und im Galopp geht's durch den engen Torbogen, durch die schmale, bergansteigende Gasse; der rot und gelbe Kopfputz der Maultiere tanzt, die Schellen klingen; der Kutscher schreit und knallt mit der Peitsche; die Passanten springen zur Seite; Hühner flattern und gackern; Gelächter und frohe Gesichter im Wagen, Gelächter und frohe Gesichter in den Türen und an den Fenstern, und das staubbedeckte Fuhrwerk hält auf der kleinen Plaza von Besalú.

* * *

Ich glaube, es wird nicht viele unter den Lesern dieser Zeitschrift geben, welche schon etwas von dem stillen Pyrenäenstädtchen gehört haben. Im Baedeker ist nicht einmal der Name erwähnt. Es ist dies gerade ein Hauptreiz des Reisens südlich der Pyrenäen, daß uns hier in vielen Fällen die Möglichkeit geboten wird, selbständig kleine Entdeckungsfahrten zu unternehmen, da die sonst so zuverlässigen roten und braunen Reisebegleiter ganz

oder teilweise versagen. Aber mitunter sind doch Ortschaften, deren Besuch den Kunsthistoriker in der angenehmsten Weise überraschen würde, wenigstens dem Namen nach, als Bahnstation, mit genauer Angabe der Kilometerzahl bis zur nächsten größeren Stadt, aufgeführt (denn diese Zahlen liefert ja, selbst für Spanien, das Kursbuch). Da Besalú aber nicht Bahnstation ist, ist ihm auch diese Ehre nicht zuteil geworden.

Und doch hat sich hier während der Jahrhunderte, als sich unter der Araberherrschaft in den entlegenen und rauhen Gebirgstälern der Halbinsel die Neugeburt einer weltbeherrschenden Rasse vorbereitete, ein bedeutsames Stück Geschichte abgespielt; die eigenartigen und zum Teil wohlerhaltenen Baudenkmäler der Stadt erzählen uns von Kunst und Kultur am Anfang unseres Jahrtausends.

Die Geschichte der einstigen Grafschaft Besalú erscheint mir hinreichend interessant, um sie kurz zu skizzieren, ehe ich mich der kunsthistorischen Würdigung der uns aus jener Zeit erhaltenen Bauten zuwende.

* * *

Als die Araber in der Schlacht von Xeres de la Frontera (711) die Kriegsmacht der Westgoten vernichtet hatten und im Verlauf von drei Jahren, ohne auf erheblichen Widerstand zu stoßen, die Pyrenäen erreichten, bedeutete dies für den größten Teil der Bewohner der Halbinsel, bei der hohen Kultur und religiösen Toleranz der Eroberer, kaum eine Verschlechterung ihrer Lage. Die meisten scheinen sich auch diesem Wechsel in der Fremdherrschaft gegenüber vollkommen indifferent verhalten zu haben. Nur in den schwer zugänglichen und infolge ihrer klimatischen Verhältnisse für die Araber wohl auch wenig verlockenden Gebirgen Nord-Spaniens, wo sich vermutlich Trümmer des gotischen Heeres wiedervereinigt hatten, begegnen wir bereits im zweiten und dritten Jahrzehnt des 8. Jahrhunderts den ersten Versuchen einer neuen christlichen Staatenbildung und können das Erwachen der Idee einer Rückeroberung beobachten.

Und wie die Geschichte von Castilien in den Schluchten und Höhlen von Asturien ihren Anfang nimmt und sich mit dem Namen des gotischen Nationalhelden Pelayo verknüpft, so weiß die catalanische Überlieferung von einem Goten Quintilian zu berichten, der um das Jahr 740 in den östlichen Pyrenäen lebte, sich als Herr von Mongrony bezeichnete und eine Erhebung der Christen in der Gegend von Camprodón, also im Norden der späteren Grafschaft Besalú, veranlaßte. Gleichzeitig begegnen wir der sagenhaften Figur des Otger Catalón mit seinen neun »Barones de la Fama«, welche in den Stammbäumen catalanischer Geschlechter eine wichtige Rolle spielen.

Jedenfalls kann man wohl mit Bestimmtheit behaupten, daß die Gegend von Besalú, das obere Flußgebiet der Fluvia und des Ter[1]), eine Schutz- und Heimstätte christlicher Kultur gewesen ist, und daß in diesen Tälern die Herrschaft des Halbmondes kaum länger als ein Menschenalter gewährt hat. Die Felsen, welche heute die Häuser von Besalú tragen, mögen in jenen Tagen des Kampfes eine bedeutsame Talsperre gewesen sein, und höchst wahrscheinlich ist die Burg von Besalú bereits damals entstanden.

Die Christen im nordöstlichen Spanien erhielten bald einen mächtigen Bundesgenossen in Karl dem Großen, so daß nach Begründung der spanischen Mark (801) durch den späteren Kaiser, Ludwig den Frommen die Herrschaft des Christentums in den heutigen Provinzen Gerona und Barcelona gesichert schien.

Bereits anläßlich der ersten Expedition Karls des Großen nach Spanien (778) wird eines Grafen Odilon von Besalú Erwähnung getan; wir wissen von demselben Grafen, daß er 785 das Kloster von Bañolas gegründet hat; und endlich begegnen wir dem Namen Besalú aufs neue gelegentlich der Einteilung der spanischen Mark in Grafschaften.

Unter den Nachfolgern Karls des Großen bildet die spanische Mark anfangs einen Teil des Herzogtums Septimanien, später ist sie ein von dem Königreich Aquitanien abhängiges Lehn.

Seit der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts wird die Bezeichnung »Marca Catalana« gebräuchlich, deren Grafen, jedenfalls nach wie vor gotischer Abstammung, ausgesprochene Abneigung gegen die Suzeränität fränkischer Könige und ein deutlich erkennbares Streben nach Autonomie an den Tag legen, ja sogar kein Bedenken tragen, die Hilfe der Araber gegen ihre Lehnsherren in Anspruch zu nehmen.

Im Abschluß dieser Bewegung steht der Stammvater der souveränen Grafen von Barcelona, Wifred »lo Pilos«[2]) oder »el Velloso«[3]), dessen Geschlecht

1) Beide münden zirka 100 km nördlich Barcelona ins Mittelmeer.
2) Catalanisch
3) Castilianisch, beides bedeutet »der Behaarte«.

Gesamtansicht von Besalú

Das Kreuz von Besalú

später die königliche Krone von Aragon mit der Grafenkrone vereinigte und im Mannesstamm ohne Unterbrechung bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts regierte.

Ihm gelang es, nachdem er durch einen entscheidenden Sieg im Tale des Ter über die Araber[1]), welche, unter Ausnutzung der regellosen politischen Zustände in der spanischen Mark wieder bis zu den Pyrenäen vorgedrungen waren, den Bestand seines Besitzes gesichert hatte, von Karl dem Kahlen, zum Dank für erfolgreiche Hilfeleistung gegen die Normannen, die von seinen Vorgängern vergeblich und unter schwerer Schädigung des Landes angestrebte Unabhängigkeit zu erhalten.

Wifred ist eine jener Gestalten des frühen Mittelalters, um welche die Sage ihren Schleier gewoben hat, und deren gigantischer Schatten, können wir auch die Züge nicht mehr deutlich erkennen, sich über Jahrhunderte erstreckt. Wie sich die Legende des Wappens von Catalunien, der vier roten Balken im goldenen Feld, mit seinem Andenken verbindet[2]), so lebt seine Persönlichkeit fort in der Sehnsucht nach Freiheit und Unabhängigkeit der heutigen Catalanen.

Bei seinem Tode (902) verteilte er, um die Fortdauer der jungen Dynastie zu sichern, die Grafschaften seiner nördlich und südlich der Pyrenäen gelegenen Besitzungen an seine Söhne und an nahe Verwandte des Hauses.

Seit dieser Zeit regiert in Besalú eine jüngere Linie des gräflichen Hauses von Barcelona, deren Mannesstamm jedoch nach zwei Jahrhunderten erlischt.

1) Seit dieser Niederlage haben die Araber die östlichen Pyrenäen nicht wieder betreten, während Barcelona 985 nochmals von ihnen erobert wurde.

2) Karl der Kahle soll nach dem Sieg über die Normannen seine Hand in das Blut des verwundeten Grafen getaucht und vier Streifen auf dem Schild des getreuen Lehnsmannes gezogen haben.

Die Regierungszeit der erblichen Grafen von Besalú, welche, je nach der politischen Lage, ihre Unabhängigkeit von Barcelona mehr oder weniger zu wahren wußten, ist derjenige Zeitabschnitt, wo wir von einer Geschichte von Besalú im eigentlichen Sinne sprechen können, und an jene Tage einstigen Glanzes werden wir erinnert, wenn wir die Straßen des weltvergessenen Städtchens durchwandern.

Aus der Reihe der elf Grafen sind es vor allem zwei Persönlichkeiten, welche unser Interesse fesseln, und deren Bautätigkeit und Munifizenz die Stadt ihr charakteristisches Gepräge verdankt: Miron (968—84) und Bernhard I. Tallaferro (990—1020).

Miron war wohl ursprünglich kaum für den Herrscherberuf bestimmt gewesen; er hatte vielmehr die geistlichen Weihen erhalten. Doch da zwei seiner Brüder ohne Erben starben, gelangte er zur Regierung, und wir haben das merkwürdige Schauspiel, daß er die Würde eines Bischofs von Gerona mit der eines Grafen von Besalú vereinigt. In seiner doppelten Eigenschaft als geistlicher und weltlicher Fürst besuchte er 983 ein Konzil in Rom und wußte vom damaligen Papst, Benedikt VII., wichtige Privilegien für die geistlichen Stiftungen seiner Heimat zu erlangen.

Bernhard I. ist einer der nationalen Helden der Reconquista. Seinen Beinamen Tallaferro[1]) verdankt er dem im Kampf gegen die Ungläubigen erlangten Waffenruhm. Vermutlich hat er sich an der Expedition der catalanischen Ritterschaft nach Cordoba (1010) beteiligt, welche infolge von Thronstreitigkeiten im Kalifat von einer der rivalisierenden Parteien zu Hilfe gerufen worden war[2]).

1) Gleichbedeutend mit dem, durch Uhlands Ballade bekannten französisch-normannischen »Taillefer«.

2) Es fielen damals unter anderen drei christliche Bischöfe im Kampf für die Interessen eines muhamedanischen Prätendenten.

Um Bedeutung und Selbständigkeit seines Territoriums zu erhöhen, vor allem aber um sich dem Einfluß der Bischöfe von Gerona und Vich zu entziehen, plante er die Errichtung eines eigenen Bistums für die Grafschaft. Er unternahm zu diesem Zweck mit seinen Söhnen Wilhelm und Wifred 1016 eine Romfahrt, und es gelang ihm auch, die päpstliche Zustimmung zu erhalten, infolge deren er seinen Sohn Wifred zum ersten Bischof von Besalú weihen ließ.

Als Zeichen des päpstlichen Wohlwollens für das junge Episkopat brachte er, als ein Geschenk Benedikts VIII., der ihn in einer Bulle als »geliebten Sohn und glorreichen Grafen von Besalú« bezeichnet, das »lignum crucis« oder auch »vera cruz« von Besalú aus Italien zurück, eine Reliquie in Form des Kreuzes von Caravaca [1]), welche bis vor kurzem in Besalú verehrt wurde und auch im Wappen der Stadt Aufnahme gefunden hat. Das kostbare, der Form des Kreuzes angepaßte Behältnis war, soviel ich aus Abbildungen habe ersehen können, vermutlich eine Arbeit des 13. Jahrhunderts. Leider ist das durch Alter und Tradition geheiligte Wahrzeichen im Winter 1899 durch räuberische Hände entwendet worden und seitdem spurlos verschwunden; vielleicht wird es nach Jahren einmal in einem Museum oder einer Privatsammlung wieder auftauchen.

Das Bistum von Besalú war nur von kurzer Dauer. Nach Tallaferros Tode, der in seinem Testament bereits, um den Krummstab neben der Grafenkrone seinem Hause zu sichern, seinen jüngeren Sohn Heinrich als späteren Nachfolger bestimmt hatte, wurde Wifred mit dem Bistum von Carcassonne entschädigt, und der neubegründete Bischofsstuhl blieb, vermutlich auf Betreiben der geistlichen Herren von Gerona und Vich, unbesetzt. Der erste Bischof von Besalú war also auch sein letzter gewesen.

Bernhard Tallaferro fand auf der Brautschau für seinen ältesten Sohn und Nachfolger den Tod in den Wellen des Rhone.

1) Patriarchenkreuz.

A

B BESALU, SAN PEDRO C

A Apsis — B Fassade — C Altarplatz

A

B

C BESALU, SANTA MARIA D

A Apsis — B Detail eines Pfeilers — C Nördliche Seitenpforte — D Haupteingang

Der glänzendste Vertreter des Geschlechtes hatte ein unerwartetes und frühes Ende gefunden. Der Widerhall der allgemeinen Trauer hat sich uns in einem Rundschreiben des Abtes Oliva von Ripoll, Bruders des Entschlafenen, an die Geistlichkeit erhalten, welches von dem Unglücksfall Kenntnis gibt und dem Verstorbenen unter anderem folgende Eigenschaften nachrühmt: ». . . . nulli suo tempore pietate secundus, acer in armis, corpore pulcher aspectu decorus, ... eloquens lingua . . . .«

Seine Nachfolger scheinen auch weiterhin zum päpstlichen Stuhl in guten Beziehungen gestanden zu haben. Daß die Grafen viel für den Klerus taten, dafür sprechen allenthalben in ihrem einstigen Bannkreise die zahlreichen Kirchen- und Klosterbauten im Rundbogenstil. (Ich möchte hier nur als einige unter vielen, Porqueras, San Juan de las Abadesas, vor allem aber Ripoll, anführen, dem ich am Schlusse noch einige Zeilen widmen werde.) Daß sie aber auch gut römisch gesinnt waren, bezeugt ein für Besalú historischer Vorgang. Als das durch Gregor VII. nach Gerona berufene Konzil, welches der Simonie und Unsittlichkeit der Geistlichkeit steuern sollte, durch die Intrigen des Erzbischofs von Narbonne gestört wurde, öffnete die Grafenstadt an der Fluvia dem päpstlichen Legaten ihre Tore, so daß die Verhandlungen im Schutze ihrer Mauern unbehelligt fortgesetzt werden konnten (1077).

Doch Bruderzwist und Brudermord, die nicht ungewöhnlichen Begleiterscheinungen mittelalterlichen Feudalwesens, schädigen Ansehen und Bedeutung des Ländchens; der Glanz- und Höhepunkt gehört entschieden schon der Vergangenheit an; bis endlich 1111 der letzte Graf von Besalú, Bernhard III., die Augen schließt, und die Grafschaft dauernd mit Barcelona-Catalunien vereinigt wird.

Über die spätere Geschichte von Besalú ist nicht mehr viel zu berichten. Der Handel blühte im Mittelalter durch Export seiner Woll- und Textilprodukte, begünstigt durch die zunehmende Bedeutung der catalanischen Hafenplätze, welche ihrer Zeit zu den ersten des Mittelmeeres zählten[1].) Als reiche Stadt gehörte es wiederholt zur Morgengabe aragonesischer Könige an ihre Gemahlinnen.

Später verliert es durch Austreibung der Juden, Entdeckung von Amerika und durch die Vernachlässigung Cataluniens seitens der spanischen Krone an Reichtum und Bedeutung.

Infolge seiner strategisch wichtigen Lage am Eingange zweier Flußtäler und am Vereinigungspunkt dreier wichtiger Straßen hat es in der Kriegsgeschichte häufig eine Rolle gespielt. Erdbeben (1427 und 28) haben das alte Gemäuer erschüttert; der Bauernaufstand (1462), vor allem aber in neuerer Zeit der Unabhängigkeitskampf gegen Frankreich und die Karlistenkriege haben manches zerstört und uns das von Besalú gelassen, was heute noch unser Interesse in Anspruch nimmt.

* * *

Das Land der Überraschungen könnte man Spanien nennen, im guten, mitunter ja allerdings auch im üblen Sinne des Wortes. Doch dem Kunsthistoriker zeigt es sich eigentlich immer nur von der angenehmsten Seite. Nicht nur, daß er hier Kunstwerke und architektonische Monumente findet, die sich mit nichts im übrigen Europa vergleichen lassen, es gibt hier auch halbvergessene Ortschaften, welche das Gepräge eines bestimmten Zeitabschnittes mit einer geradezu verblüffenden Treue bewahrt haben.

Das erstere verdanken wir der eigenartigen geschichtlichen Vergangenheit des Landes und dem Einfluß der verschiedenen, sich hier begegnenden Kulturelemente; das letztere ist dem konservativen Sinn des Spaniers, seiner in unserer hastigen und nervösen Zeit geradezu vorbildlichen Faulheit und Indolenz und der ihm angeborenen Ehrfurcht vor seinen religiösen und historischen Traditionen zuzuschreiben.

Hierzu kommt, wenn wir Spanien lediglich mit Italien vergleichen, daß auf der pyrenäischen Halbinsel die Renaissance bei weitem nicht die Rolle gespielt hat, wie am Fuße der Apenninen, sich also hier vieles aus dem Mittelalter erhalten konnte, was dort einem neuen Schönheitsideal zum Opfer fiel oder auch in geschmacklosester und verständnislosester Weise verunstaltet wurde[2]).

Besalú gehört zu dem an zweiter Stelle erwähnten Genre kunsthistorischer Merkwürdigkeiten in Spanien. Das kleine Felsennest weiß uns nur zu erzählen von der Regierungszeit seiner Grafen, von den Tagen des Bischofs Miron und des Kriegshelden Bernhard Tallaferro, des getreuen und diplomatischen Sohnes der Kirche.

Zugegeben, daß in Spanien selbst, vor allem aber in Frankreich und Deutschland, einzelne hervorragendere und glänzendere Schöpfungen des gleichen Zeitabschnittes vorkommen, so wird man als stimmungsvolles und harmonisches Gesamt- und Zeitbild etwas ähnliches nicht leicht wiederfinden.

Es soll hier nicht in spitzfindiger Weise erörtert werden, ob der Stil der Bauwerke von Besalú als romanisch, römisch-byzantinisch oder latino-romanisch zu bezeichnen wäre. Es genügt wohl festzustellen, daß sie zum Teil bereits Ende des 10. Jahrhunderts begonnen, in der Hauptsache aber während des 11. Jahrhunderts zu Ende geführt worden sind.

1) Catalunien hat bereits im 13. Jahrhundert eine »Acta de navigacion«, welche für die Schiffahrt der Neuzeit von grundlegender Bedeutung geworden ist.

2) Z. B. Dom von Palermo.

Nimmt man im allgemeinen das Jahr 1000 als Geburtsjahr des romanischen Stils an, da damals die Menschheit, befreit von dem auf ihr lastenden Alb, dem Glauben an den bevorstehenden Weltuntergang, aufatmete, und die Kirche, welche natürlich von der Situation profitiert hatte, eine ausgedehnte Bautätigkeit beginnen konnte, so würden wir es hier mit Konstruktionen aus den ersten Tagen dieser Bauweise zu tun haben. Dasselbe gilt, wenn man der Behauptung Quicherats beipflichtet: »Le principal caractère de l'architecture romane c'est la voûte«[1]).

Es ist noch nicht der romanische Stil des 12. Jahrhunderts mit seinen prunkvollen, reichgegliederten, von innen nach außen sich erweiternden Portalen und dem zierlichen Ornament seiner Kapitäle. Man weiß noch nicht durch Aneinanderreihung auf Säulen ruhender Bogenfenster dem Kircheninneren reichlich Licht zuzuführen. Der Architektur fehlt die Abgeschliffenheit, Feinheit und Sicherheit einer zielbewußten Geschmacksrichtung und die Routine künstlerischer Erfahrung.

Die sich mehr und mehr ihrer Macht bewußt werdende römische Kirche ist noch bei der Arbeit, sich unter Benützung dessen, was die Völkerwanderung von römischen Bauwerken übrig gelassen, und dessen, was in Byzanz bereits seit Erhebung des Christentums zur Staatsreligion Neues entstanden war, einen eigenen Stil zu schaffen. Es ist der Stil des Jahrhunderts Gregors VII., die Knospe, welche sich nach zweihundertjähriger Fortentwickelung zur prächtigen Blüte, der Gotik, der einzigen wahrhaft christlichen Kunstform, entfalten sollte.

Ich möchte hier nochmals Quicherat zitieren, der meiner Meinung nach in trefflicher Weise das Wesen der romanischen Kunst präzisiert: »L'architecture romane est celle qui a cessé d'être romaine, quoiqu'elle tienne beaucoup du romain, et qui n'est pas encore gothique, quoiqu'elle ait déjà quelque chose de gothique«.

In erhöhtem Maße gilt der erste Teil dieses Satzes für das 11., der zweite Teil für das 12. Jahrhundert.

An römischen Vorbildern hat es natürlich auch in Spanien, zumal an der Mittelmeerküste, nicht gefehlt. Für unseren speziellen Fall könnten im besonderen Rosas und Ampurias in Betracht kommen; nördlich der Mündung der Fluvia gelegen, waren sie bereits griechische, später römische Kolonien. Auch Besalú selbst hat im Altertum unter dem Namen Bisuldinum existiert.

Beziehungen zur byzantinischen Kunst sind wohl vor allem durch die Expeditionen Karls des Großen angeknüpft worden, der ja den Verkehr mit dem östlichen Kaiserreich eifrig pflegte, um den Weg für Kultur und Kunst nach seinen nordischen Wäldern zu bahnen.

Hierzu kommt ein drittes Element, der Einfluß des Orients, dem die übrigen europäischen Völker durch die Kreuzzüge näher gebracht werden sollten, der sich aber in Spanien schon seit Jahrhunderten in intensivster Weise geltend macht. Doch ist dies eigentlich nur ein Ring, der sich schließt; denn die Baumeister des Kalifats von Cordoba waren mehr oder weniger auch bei Byzanz in die Lehre gegangen.

Spanien ist ziemlich arm an frühromanischen Bauten. Die geschichtliche Erklärung hierfür ist nicht schwer zu finden, wenn man sich durch einen Blick auf die Karte vergegenwärtigt, auf welch enges Gebiet sich die christlichen Staaten vor dem Kreuzzug Alfons' VI. von Castilien und der Eroberung von Toledo (1085), der ersten entscheidenden Tat der Reconquista, beschränken mußten. Gleichzeitig bietet sich uns ein Anhalt dafür, in welchen Provinzen wir christliche Monumente aus den ersten Jahrhunderten der arabischen Okkupation suchen können.

* * *

Unter den Gebäuden von Besalú sind es in erster Linie seine drei Kirchen, welche unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen.

Die älteste unter ihnen ist zweifelsohne die von San Pedro, der letzte Rest einer einst mächtigen Abtei. Nachdem hier bereits seit 823 ein Kloster bestanden hatte, das aber durch die Araber zerstört wurde, gründete Miron an der gleichen Stelle ein Benediktinerkloster (977), welches er direkt unter den Schutz des heiligen Stuhles stellte, und dessen Abt das Privilegium selbständiger Rechtsprechung verliehen wurde. Die Kirche wurde erst nach dem Tode des Stifters, und zwar am 23. September 1003, durch die Bischöfe von Gerona, Vich und Barcelona in Anwesenheit des Grafen Tallaferro geweiht. Sie ist uns fast unverändert erhalten geblieben.

Die Westfront bringt die innere Gliederung in schlichter, doch monumentaler Weise zum Ausdruck. Das Hauptportal ist hinsichtlich des Ornaments sehr einfach gehalten, während das darüber befindliche große Fenster, vermutlich um einige Jahrzehnte jüngeren Datums, bereits reichere Ausstattung, sowie für den späteren romanischen Stil charakteristische Merkmale aufweist und durch die beiden flankierenden Löwen sehr dekorativ wirkt.

Das Innere hat, wenn auch der Gesamteindruck durch die barocke Bemalung und Ausstattung des Altarplatzes einigermaßen beeinträchtigt wird, wesentliche bauliche Umgestaltungen nicht erfahren und ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die kleinen, anspruchslosen und doch so eindrucksvollen Gotteshäuser jener Zeit, deren Baumeister mit der Konstruktion des Gewölbes noch wenig vertraut waren. Man wagt die stützenden Seitenmauern nur mit schmalen, schießschartenähnlichen Fenstern zu durchbrechen[1]); die Hauptlichtquellen sind die Fenster in den Giebelwänden; das Problem, die Dimensionen des Raumes bei größter Leichtigkeit der Formen unbeschadet der Dauerhaftigkeit zu erweitern, ist noch nicht gelöst.

1) Jules Quicherat, Mélanges d'archéologie et d'histoire.

1) Das Mittelschiff hat nur auf der Südseite Fenster.

Die mittleren Pfeiler der Fluviabrücke

AUS BESALU

San Vicente

Hospital

Calle del Conde Tallaferro

Die Disposition der einzelnen Teile ist einfach und klar; sie besteht aus erhöhtem Mittelschiff mit halbrundem Tonnengewölbe, welches auf von sechs schweren, quadratischen Pfeilern gestützten Bogen ruht, aus den beiden, sehr schmalen Seitenschiffen, deren Gewölbe, in Form von Viertelkreisbögen, sich an das Hauptschiff anlehnen und aus einem, die Seitenwände wenig überragenden Transsept. Bei der halbkreisförmigen, doppelten Apsis kommuniziert der äußere Halbkreis, welcher die Fortsetzung der Seitenschiffe bildet, mit dem inneren, dem eigentlichen Altarplatz, mittels offener Rundbögen, welche von vier Säulenpaaren getragen werden. Die Kapitäle sind beachtenswert, sind aber leider im 18. Jahrhundert vergoldet worden. Von dem Kreuzgang, der sich an der Südseite der Kirche anschloß, in der Franzosenzeit aber zerstört wurde, sind nur wenige, kaum erwähnenswerte Reste geblieben.

Ein Opfer der nämlichen Kriegsjahre ist auch die einstige Hauptkirche von Besalú, Santa Maria, geworden, deren immer noch imposante Ruinen sich an der höchsten Stelle der Stadt erheben. Hier hat sie einst neben der jetzt gleichfalls in Trümmern liegenden gräflichen Burg, von der sich nur noch ein einziger wuchtiger Turm aufrecht erhalten hat, weit ins Land hinausgeblickt.

Ursprünglich hat wohl hier oben nur eine kleine Palastkapelle existiert. Einer Kirche auf dem Kastell von Besalú wird zum erstenmale unter Miron Erwähnung getan, auf dessen Veranlassung hier Augustiner installiert wurden.

Die Bedeutung der Schloßkirche wurde wesentlich durch Begründung des Bischofssitzes erhöht; sie wurde dadurch zur Episkopalkirche und Kathedrale. Während früher ihre Bezeichnung als »San Miguel« oder auch »San Salvador« wechselt, wird sie jetzt der Himmelskönigin geweiht. Vermutlich wurde auch in diesen Jahren ein Neubau begonnen. Historische Unterlagen sind hierfür nicht vorhanden; doch abgesehen von architektonischen Details, welche auf eine spätere Konstruktion, als die von S. Pedro, schließen lassen, wird diese Vermutung gestützt durch die Notiz, daß im Jahre 1055 die Kirche auf der Burg von Besalú durch den Bischof von Gerona geweiht wurde. Ferner liegt ein Dokument aus dem Jahre 1029 vor, laut dessen das Kloster von S. Pedro von allen Dienstleistungen für die Bauarbeiten auf der Burg entbunden wird. Es müssen mithin auf jeden Fall in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts umfassende bauliche Veränderungen auf dem Schloßberg stattgefunden haben, welche sich auch auf die Kirche erstreckt haben dürften, da sich eine Neuweihung nötig machte.

Der Grundriß von Sta. Maria ist bereits komplizierter als der von S. Pedro, und an den Pfeilern sind Halbsäulen mit sorgfältig ausgeführten, antikisierenden Kapitälen angefügt.

Erhalten geblieben sind uns, abgesehen von weniger beachtenswerten Resten, der östliche Teil mit den drei Apsiden und Turm, eine Partie der Nordwand mit hübscher Seitenpforte und das Hauptportal, dessen Lünette ein gut ausgeführtes Relief, Christus umgeben von den Symbolen der Evangelisten, trägt.

Die dritte Kirche von Besalú ist die jetzige Parochialkirche der Stadt, San Vicente. Sie wird zum erstenmal 977 erwähnt, anläßlich einer Schenkung Mirons an die Augustiner von S. Miguel (Sta. Maria), zu welcher auch die damals »extra muros« liegende Kirche gehörte. Ferner berichtet ein Dokument im Archiv von Besalú über einen Neubau von S. Vicente durch Tallaferro. Es ist entschieden unter den Kirchen von Besalú diejenige, welche am spätesten vollendet wurde.

Wenn auch das Hauptportal und die sehr reich ausgestattete südliche Seitenpforte den Ruinen von Sta. Maria etwa zeitgenössische Arbeiten sind, so trägt das zierliche romanische Säulenfenster des Westgiebels bereits einen ogivalen Bogen als Abschluß; auch der Querschnitt des Gewölbes zeigt schon eine geringe Abweichung von der reinen Form des Halbkreises. Die Harmonie der Architektur innen und außen wird durch gotische Einbauten und noch spätere Anbauten gestört.

Die Straßen der Stadt bilden eine passende Folie und Staffage für die von mir näher geschilderten Monumente. Das aufmerksame Auge kann noch hier und dort einen wappengeschmückten Stein, ein Kapitäl, einen Fries entdecken, welche an den gleichen Zeitabschnitt erinnern.

Besonders lohnend ist ein Gang durch die »Calle del Conde Tallaferro« mit ihrem originellen Laubengang. Das Haus Nr. 14 dieser Straße hat vermauerte romanische Fenster mit ziemlich wohlerhaltenen Säulen und Kapitälen.

Beachtung verdient vor allem das an der Ostseite von S. Pedro gelegene Hospital, dessen Portal bereits den Arbeiten des 12. Jahrhunderts ähnelt.

Die anfangs schon erwähnte Brücke über die Fluvia stammt gleichfalls aus der Zeit der Grafen. Es ist eine technisch interessante Konstruktion; die Pfeiler sind unter Benutzung im Flußbett liegender Felsblöcke errichtet; die Spannung der Bögen ist infolgedessen ganz verschiedenartig und die Fahrbahn ist nicht geradlinig, sondern bildet in der Mitte einen Winkel.

Leider ist der Torturm, der noch bis vor wenig Jahren einen der mittleren Pfeiler schmückte, bis zur Hälfte abgetragen worden, — um eine Maschine in die Stadt zu bringen, wie man mir sagte. Man sieht, also auch die Pyrenäentäler sind von den Segnungen moderner Kultur nicht verschont geblieben und die deutschen Schildbürger brauchen sich nicht über Isolierung zu beklagen; sie finden überall Kollegen, selbst im Bannkreise der Grafen von Besalú.

* * *

Santa Maria von Ripoll bei Besalú

Portal von Santa Maria von Ripoll bei Besalú

A. T. V. — 773 - RIPOLL
Portada de Santa Maria

A

B

Santa Maria von Ripoll bei Besalú: A Portal, B Detail

Kreuzgang

Santa Maria von Ripoll bei Besalú

Detail

Bergauf, bergab führt die Straße durch die vulkanische und pittoreske Felsenlandschaft von Olot aus dem Gebiet der Fluvia in das Tal des Ter; und vor uns erhebt sich die gewaltige Masse eines Bauwerkes im Rundbogenstil, welches, was Ausdehnung und Glanz der Ausstattung anbelangt, das in Besalú gesehene in Schatten stellt. Es ist die Kirche des Klosters von Ripoll, dessen Geschichte mit der des Grafengeschlechtes von Besalú aufs innigste verknüpft ist.

Der Ahnherr Wifred hatte das Kloster (888) zum Gedächtnis seines Sieges über die Araber gegründet und seinen erstgeborenen Sohn Rudolf als Abt eingesetzt. Noch heute gibt auf dem Altarplatz ein Mosaik, dessen Ornament den Kampf zwischen Christentum und Islam symbolisieren soll, von dem denkwürdigen Ereignis Kunde.

Seit dieser Zeit hat sich das Kloster stets der besonderen Gunst und Fürsorge der Grafen erfreuen können, und sie alle, mit Ausnahme eines einzigen, Oliva Cabreta (984—90), der das Eisenhemd mit der Mönchskutte vertauschte und fern der Heimat in Monte Casino starb, haben hier die letzte Ruhe gefunden. Bernhard Tallaferro legte sich den Titel eines Grafen von Ripoll bei, und sein Bruder, der Abt von Ripoll und Bischof von Vich, Oliva weihte am 15. Januar 1032 die heutige Kirche »Santa Maria von Ripoll«.

Das stolze, fünfschiffige Gotteshaus wurde während der Karlistenkämpfe 1835 fast vollständig zerstört, ist aber in neuester Zeit in wahrhaft mustergültiger Weise restauriert worden. Das bei den Wiederherstellungsarbeiten bewiesene feine Verständnis und Stilgefühl ist anerkennenswert, vor allem aber die weise Mäßigung, mit der man es verstanden hat, hierbei das so oft verhängnisvolle »zu viel des Guten« zu vermeiden.

In erster Linie verdient die prachtvolle Eingangstür die Beachtung des Besuchers. Man sagt wohl kaum zu viel mit der Behauptung, daß sie eine der eigenartigsten Schöpfungen des 11. Jahrhunderts ist. Es ist hier so recht deutlich zu sehen, wie der reiche Ornamentschmuck der äußeren Umrahmung, deren in sieben Reihen angeordneten Reliefs in naiver Darstellungsweise biblische Historiken von den Büchern Mosis bis zur Apokalipse vorführen, den Einfluß spätrömischer Vorbilder nicht verleugnen kann, während das Portal selbst bereits das Wesen der romanischen Formensprache zum Ausdruck bringt, hier und dort aber ein dem Abendlande unbekanntes Fabeltier uns die Kunde von fernen östlichen Kulturen zuträgt.

Ich möchte es hier in Ergänzung des oben Gesagten als dankenswert hervorheben, daß man es sich versagt hat, an dem wunderbaren Werk, das bei der Zerstörung der Kirche stark gelitten hat, das Geringste zu ergänzen und sich lediglich auf die Erhaltung des Vorhandenen beschränkt.

Mir scheint, daß bei der Betrachtung beschädigter Kunstwerke das Auge verhältnismäßig mühelos Fehlendes anfügt, während angesetzte Nasen, Hände und Füße die Möglichkeit eines ästhetischen Genusses zerstören.

Der Kreuzgang, in dessen Schatten die Grafen schlummern, soweit sie nicht in der Kirche selbst beigesetzt sind, hat mehrere Umänderungen erfahren und ist in seiner jetzigen Gestalt eine Arbeit der Jahrhunderte 12—15. Er ist in zwei Stockwerken angelegt, und wenn sich auch im Detail seiner höchst anmutigen und abwechslungsreichen Ornamente, zumal im oberen Stockwerk, sehr erklärlicherweise mitunter gotische Motive finden, so hat er doch in seiner Gesamtheit einen einheitlichen romanischen Eindruck gewahrt. Beide Etagen haben hölzerne Decken. Die verschiedenartige Färbung der Säulen verleiht dem Ganzen einen lebhaften und warmen Ton.

* * *

Es ist ein eigenes Land, das Land der Grafen von Besalú. Die großzügige Natur und das alte den Jahrhunderten trotzende Gemäuer reden die gleiche, uns fremde und doch so verständliche Sprache. Man begreift, daß hier Menschen wohnten, die im Morgenrot standen einer großen Zeit. Man begreift aber auch den Zukunftstraum der Catalanen.

Die Kinder dieser Berge sind nicht gewillt, den Zusammenbruch ihrer Nation ohne Widerspruch und Kampf als Tatsache hinzunehmen; sie sind entschlossen, sich den eigenen Weg zu bahnen, koste es, was es wolle. Hier lebt wohl auch heute noch der kühne, trotzige und unabhängige Geist der Westgoten, und vielleicht sind wieder geheimnisvolle Mächte bei der Arbeit, welche Spanien ein zweites Mal zu neuem Leben erwecken könnten. Die Rolle der Kirche dürfte allerdings nicht ganz die gleiche sein wie vor tausend Jahren, wo sie es war, welche die Waffen schmiedete.

Ein Volk verliert nicht den Glauben an die Zukunft, wenn es eine große Vergangenheit kennt und liebt. Und wie überall der Schild mit den vier blutroten Streifen auf uns herabblickt, und ringsum in den Bergen die tausendjährigen Wahrzeichen eines längst entschwundenen Geschlechtes das Auge fesseln, so ist auch heutigen Tages noch die Erinnerung an Wifred lebendig geblieben und an den Grafen Bernhard Tallaferro.

FRANZÖSISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IM KAISER-WILHELM-MUSEUM ZU KREFELD

DAS Schlagwort von der »Ausstellungsmüdigkeit« ist heute ein unentbehrliches Requisit jedes Referenten geworden. Entspricht es aber den Tatsachen? Wie ist es dann zu erklären, daß trotzdem diese Veranstaltungen nach Zahl und Umfang unaufhörlich wachsen? Doch wohl nur darum, weil wir im höchsten Maße ausstellungsbedürftig geworden sind; weil sie unserer auf Anschauung hindrängenden Zeit unentbehrlich sind. Unsere modernen Transport- und Verkehrsmittel gestatten sogar, an kleineren und scheinbar entlegenen Orten alles das im Original vorzuführen, wovon unsere Urgroßväter sich nur durch schriftliche oder gedruckte Mitteilung unterrichten konnten. Es gehört freilich ein geschickter Leiter dazu, um außerhalb der großen Kunstzentren wirklich etwas Gutes zu veranstalten. Andererseits sind diese kleineren Orte nicht so sehr genötigt, persönliche Interessenpolitik zu treiben, auf »einheimische« Künstlergruppen und deren Bundesgenossen Rücksicht zu nehmen. Und gerade das war es, was in den letzten Jahren den Krefelder modernen Kunstausstellungen einen so großen ideellen Erfolg sicherte. Liest man die Prospekte einer modernen Kunstausstellung, so verfolgt sie ausschließlich kulturelle Interessen, will uns die Bekanntschaft mit neuen Kunstrichtungen vermitteln, uns den Genuß von Meisterwerken sichern, mit möglichster Unparteilichkeit ein glänzendes Bild der neueren Kunst zeichnen, und was dergleichen verlockende Behauptungen mehr sind. Tritt man aber in die Glaspaläste an Isar und Spree, Donau und Rhein, so ist von alledem oft herzlich wenig zu spüren und die Massenware der großstädtischen Ateliers erstickt meist die sparsam verteilten guten Werke. Erfolg, das heißt kulturellen Wert können doch nur diejenigen Ausstellungen haben, die nach rein künstlerischen Gesichtspunkten zusammengestellt sind, wie etwa die verflossene Dresdener und andere mehr. Das gilt auch von der im Juli gezeigten französischen Ausstellung in Krefeld. Einen französischen Saal, eine französische Gruppe haben wir in Berlin und München oft gehabt. Einzelkünstler waren, besonders in München, gelegentlich glänzend und überraschend vertreten und dadurch dem deutschen Publikum näher gerückt. Aber eine so systematisch geordnete und fast lückenlose Übersicht über die französische Malerei der letzten zwanzig Jahre ist wohl in Deutschland bisher nicht geboten. Nicht jeder Künstler ist hier mit großen Paradestücken erschienen, aber doch jeder mit typischen Arbeiten, wenn auch nur kleineren Umfanges.

Nun liegt aber das Verdienst der Krefelder Veranstaltung durchaus nicht nur auf »historischem« Gebiet. Größer noch ist der erzieherische Wert für die Bildung des Geschmackes. Nicht, was zufällig der oder jener Kunsthändler, diese oder jene Künstlergruppe auf Lager hatten, war ausgestellt, sondern das, was nach langem systematischen Suchen als charakteristisch und zugleich künstlerisch wirksam und wertvoll erkannt war.

Die Ausstellung war also nicht nur nach bestimmten Gesichtspunkten, sondern auch nach ganz persönlichem Geschmack zusammengestellt. In der dadurch bedingten Einheitlichkeit lag ihr Hauptwert. Sie ist um so erfreulicher als sie eigentlich dem Zusammenwirken zweier Männer entsprang. Neben dem Leiter des Krefelder Museums war es Herr Avenard in Paris, der als Pfadfinder und Agitator der guten Sache außerordentliche Dienste geleistet hat und dessen sympathische Persönlichkeit wesentlich zum Erfolg beitrug. Endlich kam wohl auch die vornehme Ausstattung der Räume in dem kleinen aber sehr dezent und geschmackvoll dekorierten Museum dem Ganzen zu statten.

So entstand eine Ausstellung, verwunderlich für diejenigen, die man etwas unhöflich als Schaupöbel bezeichnet, höchst erfreulich für den Kultivierten und für diejenigen, die geneigt sind, ihren Geschmack kultivieren zu lassen. Glücklicherweise wächst ja die Zahl der künstlerischen Genußmenschen, die von Bild und Statue nicht nur unterhalten und ergötzt, sondern tief innerlich berührt werden wollen, die nicht Berichte oder Anekdoten, sondern farbige Genüsse sich ersehnen. Für sie ist die Krefelder Ausstellung geschaffen. Hier gibt es keine Schaubude mit historischen und patriotischen Effektstücken, sondern nur Bilder, von denen möglichst jedes einzelne einen bestimmten farbigen Wert repräsentiert. Nichts ist schrecklicher, als retrospektive oder historische Ausstellungen, wenn unter diesem Vorwand künstlerisch Wertloses nur um der Vollständigkeit willen zusammengetragen wird. In Krefeld hat man sich weise zu bescheiden gewußt. Da aus der Zeit der aufstrebenden Freilichtmalerei, aus der Epoche des beginnenden Impressionismus neue und große Werke heute kaum noch vorgeführt werden können, ließ man diese frühen Impressionisten nur eine kleine Visitenkarte abgeben. Da sind ein paar Landschaften von Monet, ein warmes violett gestimmtes Seineufer und eine schlichte kühle Winterszenerie mit kahlen Bäumen, die jene langen bläulichen Schatten über die beschneite Landstraße werfen, vor denen sich

einst die Menschheit so entsetzt hat. Das Straßenbild und das Seineufer von 1877 von Alfred Sisley (Besitzer Durand-Ruel) und der sonnige Bauernhof von Camille Pissarro (datiert 1876. Durand-Ruel) geben uns eine Vorstellung von jener Zeit, da diese kleine Künstlergruppe sich erschöpfte in dem Bemühen, aus der schwarzen und braunen Sauce der Akademiker zu lichter Stimmung zu gelangen, wobei man leicht in ein kreidiggraues Licht verfiel. Umfassender ist Degas hier vertreten, der große Mitbegründer des Impressionismus, der seine etwas willkürlich umrahmten Naturausschnitte mit großartiger Unbekümmertheit um die akademische Schönheit und um das Herkömmliche in der Wahl der Motive malte. Er war ein eigensinniger Pfadfinder, aber doch vor allem ein exquisiter Farbenempfinder. Sehr deutlich tritt das hervor in einer kleinen Deckfarbenstudie zweier Mädchen, die Waschkörbe tragen. Plakatmäßig flächenhaft sind da einige kostbare Farbenflecke nebeneinander gestellt. Zwischen dem grellen gelben Fond und dem warmen Braunrot des Papiers vermitteln die Kleider, das Haar usw. Daß Degas gelegentlich auch in kühlen Tönen arbeitet, ohne doch kreidig kalt zu werden, sehen wir an der Studie in grau, einer »Plätterin«.

Wie diese Impressionisten erleuchtend und aufhellend auf die ganze neuere französische Malerei gewirkt haben, davon gibt uns die übrige Ausstellung gleichsam den Beweis. Mit guter Absicht sind hier diesen Hellmalern die Meister gegenübergestellt, die das lang verpönte Beinschwarz wieder auf ihre Palette setzten und im Schatten zur Anwendung brachten, jene »Schwarzmaler«, als deren typische Vertreter Simon und Cottet gelten. Aber auch sie bleiben doch nicht mehr in jenem undurchdringlich schwärzlichen Helldunkel, aus dem die Koloristen der Altmeisterschule, wie etwa Henner, ihre mattschimmernden weichen Aktfiguren herauswachsen ließen. Auch in den Werken der »schwarzen Bande« ist Sonne und Luft, ist nicht nur Licht, sondern auch Farbenglut und daneben, dank jenem Zurückgreifen auf das Schwarz, eine verblüffende Plastik. Kräftige Zeichnung paart sich mit impressionistischer Farbenbehandlung. In dieser Beziehung ist das große Theaterbild von Lucien Simon geradezu verblüffend. Man sieht wirklich vom ersten Rang des Theaters ins Parkett hinab, die nackten Schultern der dekolletierten Schönen und der Einblick in die Corsage aus der Vogelperspektive sind von unbeschreiblicher Realität, man sieht den Busen atmend sich heben. Und doch nichts von jener zeichnenden Strichelei oder sauber vertreibenden Halbtonkunst der alten Zeit, sondern kühne Tonmalerei. Nebenbei ist auch die Psychologie des Theaterpublikums ebenso ausführlich, aber nicht so karikiert geschildert, wie auf irgend einem Bilde der alten Genremaler-Epoche. Immerhin — das Ganze bleibt ein wenig Bravourstück. Von rein malerischer Qualität sind dagegen die drei Landschaften von Cottet, besonders das alte Felsennest an der Isère. Eine Gruppe von Steinhütten, in eine Schlucht hineingezwängt, mit den Felsen verwachsen und mit ihnen zusammen in warmer Abendsonne erglühend, so daß zwischen den schwarzen Schatten und Gesteinsrissen überall rotgoldene Lichter herausblitzen. Noch wunderbarer ist die Wirkung der Kathedrale von Salamanca bei Sonnenuntergang. Von türkisblauem Himmel hebt sich in scharfer Kontur die sonnenvergoldete Steinmasse der Kathedrale, während im Vordergrund in weichen grauen Tönen Fluß und Ufer verdämmern. Cottet erzielt wundervolle Farbenklänge mit den einfachsten Mitteln, ein paar schwarze Konturen auf Malpappe hingeschrieben, die Farbe trocken aufgetragen und bis auf die Pappe wieder abgeschliffen, das liefert alles, Zeichnung und Farbe, Luft, Licht und Sonne. Simon und Cottet sind in Deutschland nach Verdienst bekannt. Neu mag vielen die Erscheinung von Dauchez sein, der die kühle, lichte Feinheit einer flachen Flußlandschaft so gut zu malen weiß. Durch ein paar Fichten hindurch erblickt man eine Ferne von Luft, Sand und Wasser, die endlos sich hinstreckt und unglaublich nobel in ihrer Einfachheit wirkt.

Stellen diese Schwarzmaler die Reaktion gegen den grauen Impressionismus dar, so finden wir im nächsten Saale die Gruppe der Neoimpressionisten, also eine verbesserte Ausgabe des alten Impressionismus, die Konfettimaler, wie sie der Atelierwitz getauft hat. Nach der bekannten Theorie Signacs lösen sie das weiße Licht in seine prismatischen Grundfarben auf und setzen diese ungemischt als farbige Punkte nebeneinander. Unser Auge soll dann die Mischung vollziehen, die man ehedem schon auf der Palette vorwegnahm. Indem nun das Auge die zerstreuten Farbenpunkte sammelt, entsteht jenes Flimmernde, Unbestimmte der Form, das wohl geeignet ist, uns die Natur, das wirkliche Tageslicht, das Zittern der sonnendurchglühten Luft vorzutäuschen. Aus der großen Reihe der Neoimpressionisten lernen wir in Krefeld besonders Henry Edmond Cross als einen zielbewußten und begabten Meister dieser Richtung kennen. Das Bildnis seiner Frau ist wohl geeignet, uns mit dem Ungewöhnlichen der neuen Technik auszusöhnen. Hier genügen wirklich wenige Schritte Abstand, um uns die volle Plastik trotz aller Punktmalerei, den völligen harmonischen Ausgleich der Kontrastfarben und ihr Zusammengehen zur Fläche vorzuspiegeln. Und welche Lebhaftigkeit, welche starkfarbige Schönheit kann gerade diese Technik in die Landschaft hineintragen.

Allerdings ist die Punktmalerei nicht der einzige Weg, Helligkeit und Luft auszudrücken. Maurice Denis z. B. versucht die gleichen Effekte mit ruhiger flächenhafter Farbenbehandlung zu erzwingen. Aber Denis hat noch andere, größere Ziele. Er ist ein Raumgestalter erster Größe. Mit Puvis de Chavannes wetteifert er darin, durch wenige große Gestalten monumental zu wirken. Aber statt der gedämpften, schattenhaften Farben des Puvis hat er die ganze lichte, kühle Helligkeit der neuesten Schule und jene grenzenlose Einfachheit, jene naive Ungesuchtheit der Zeichnung, die unser durch den Realismus verwöhntes Auge irrtümlich als kindliche Ungeschicklichkeit auffaßt. Wie Denis, so malt auch Manguin flächig, dekorativ. Während aber Denis kühles Licht liebt, läßt Manguin alle Farbenglut

von seiner reichen Palette ausstrahlen. Glänzende, ja aufreizende Farbenflecke komponieren sich zur Gestalt einer sonnenbeschienenen, halbnackten Frau, die in lichter Frühlingslandschaft ausgestreckt ruht.

Sie verlangen neue Gewöhnungen von unserem Auge, diese extremen Lichtmaler, und das Publikum ist darüber entrüstet, wie immer, wenn es aus seiner gewohnten Bequemlichkeit aufgeschreckt wird. In Krefeld mußte man eine besondere Erläuterungsschrift über das Wesen des Pointillismus drucken, weil die »Gebildeten« ihrer Verständnislosigkeit und ihrem Abscheu vor den neuen Bildern ebenso lebhaft wie geschmacklos Ausdruck gaben. Es ist die alte Geschichte. Man verlacht und bespottet, was man selber nicht begreift. Auch in Krefeld, wie aller Orten, wird wohl erst die nächste Generation das als selbstverständlich empfinden, was sie heute verblüfft. Um so größer das Verdienst derjenigen, die ihnen so frühzeitig die Bekanntschaft mit diesen Dingen vermitteln.

Die alten Pleinairisten, die Neoimpressionisten und die Schwarzmaler stellen die drei Eckpunkte dar, wodurch der Umfang der übrigen Ausstellung festgelegt wird. Alle anderen vermitteln nach irgend einer Richtung, oder ergänzen. Zur guten alten französischen Tradition leitet Gaston la Touche zurück. Er gibt ein Salonstück bester Qualität, voll duftiger Farbe, voll Charme und Eleganz, einen sonnendurchflimmerten Musiksalon, in dem die Menschen in sonnigem Behagen ein wenig Musik machen, in dem alles von goldiger Stimmung gesättigt ist. Oder wir spüren die neue Romantik in der rotgoldenen Abendsonnen-Phantasielandschaft von Ménard, mit ihrer matten Zauberglut und in der fast biedermaierischen Mondscheinsonatenlandschaft des Henri le Sidaner, oder in den auf apartes Violett und Graugrün gestimmten Flachbildern des Vallotton. Dann ist Monet vertreten, nicht der Meister der Heuschober, sondern der moderne Monet, der Dunstmaler, der am abendlichen Themseufer träumerische Stimmungsbilder in zartestem Violet malt, in die als dunkle blauviolette Masse die Konturen der Charing-Cross Bridge oder des Parlamentshauses hineintauchen, während ein paar zitternde Lichter, weich quellender Rauch und Dampf das Leben der Großstadt ahnen läßt. Und Steinlen — mit einer animalisch urwüchsigen, von gedämpfter Leidenschaft erfüllten Liebesszene in dunkelndem Walde.

Die ganze Ausstellung war ein wenig Zukunftsmusik. Sie verlangte ästhetische Menschen als Betrachter, sie zeigte, worauf es in Zukunft bei Ausstellungen ankommen wird: nicht auf gemalte Berichte, sondern auf Tonwerte, auf Nuancen. Das beste, was wir hier sahen, sind ein paar farbige Flecke, scheinbar flüchtig hingeworfen, aber entstanden aus gründlicher Beherrschung der Form, die als unsichtbares Faktum dem Bilde zugrunde liegt. Diese paar köstlichen Farbentöne, die uns bei richtigem Abstand die größte Weite des Raumes, die geheimnisvollsten Schicksale ahnen lassen, sie sind doch das Wesentliche an einem Werke der Malerei. Nach ihnen wird man immer mehr die Qualität eines Bildes, einer Bildersammlung, einer Ausstellung taxieren.

Die Krefelder Ausstellung hat bewiesen, daß sich solche Prinzipien ohne Konzession an Publikumsgeschmack durchführen lassen. *M. SCHMID-Aachen.*

Ripoll, Mosaik des Altarplatzes (zu dem Aufsatze über Besalú)
Die Initialen und die Kopfleisten in dem Aufsatz über Besalú sind vom Vater des Verfassers entworfen.

DIE NEUESTEN AUSGRABUNGEN IN POMPEJI

SEIT dem letzten Bericht über Pompeji (Kunstchronik 1905, S. 295) haben die Ausgrabungen keine besonders großen Fortschritte gemacht. Die Gründe dafür sind mancherlei, vor allem aber hat der Umstand den Ausschlag gegeben, daß während der Periode Pais und in der ersten Zeit nach seinem Weggange die Berichterstattung weit hinter den notwendigsten Anforderungen zurückgeblieben war. Bis der neuernannte Direttore degli Scavi di Pompei nun die Lücke ausgefüllt und mit dem Bericht über die Neufunde bis zur Gegenwart vorgerückt sein würde, wurde deshalb das Tempo der Ausgrabungen verlangsamt und die vorhandenen Kräfte vor allem auf Ausbesserungen und Ausführung einiger Ergänzungen verwendet, ein Verfahren, das an sich Billigung verdient, das aber doch hoffentlich, nachdem Berichterstattung und Ausgrabung wieder zusammen gekommen sind, einem frischen fröhlichen Betriebe der Ausgrabung wieder weichen wird; wenn man jetzt sieht, wie wenige Kräfte zur Weiterführung der Ausgrabung in Pompeji verwandt werden, verliert man fast jede Hoffnung, daß das noch übrige Terrain innerhalb Menschengedenken freigelegt werden wird. Besonders nachdem die Bewegung für die Bloßlegung Herkulaneums durch die Entschlüsse der italienischen Regierung aus der Welt geräumt ist (die italienische Regierung hat bekanntlich beschlossen, die angebotene Unterstützung Auswärtiger abzulehnen und die Sache selbst zu besorgen, das Resultat wird aber wohl sein, daß das Projekt in den dazu ernannten Kommissionen begraben wird), kann man wohl erwarten, daß Pompeji wenigstens mit Aufbietung aller möglichen Kräfte gefördert werden wird. Die Neuerungen, die Pais eingeführt hatte, sind zum Teil geblieben, wenn sie sich auch noch so sehr unangenehm bemerkbar machen, das heißt, der Eintrittspreis, der von 2 Francs auf 2,50 erhöht war, ist auf seiner Höhe belassen worden, obgleich infolgedessen die Einnahmen wesentlich hinter denen früherer Jahre zurückgeblieben sind, auch hat man die Einrichtung, die unter Pais getroffen war, daß die meisten Häuser geschlossen und die Kustoden in die einzelnen Häuser verteilt, nicht, wie früher, den Besuchern zur Begleitung mitgegeben werden, bestehen lassen, trotzdem die größten Unannehmlichkeiten daraus sich für die Kustoden, besonders zur kalten Winterszeit, und auch für das besuchende Publikum ergeben, das ratlos in den Straßen umherschwankt, wenn es nicht die teuren Dienste einer Guida in Anspruch nehmen will. Der Eingang ist an die Porta Marina zurückverlegt, dabei aber, wohl aus Verwaltungsgründen, der neu eröffnete Zugang bei der Porta Stabiana durch den Hof der Gladiatorenkaserne beibehalten worden, so daß Pompeji jetzt von drei Stellen aus zugänglich ist. 1. Von der Porta Marina her für diejenigen, die mit der Eisenbahn von Neapel kommen; 2. bei der Porta Nolana für die aus dem elektrischen Tram Absteigenden, und drittens bei der Porta Stabiana für diejenigen, die zuerst in Valle di Pompei der Madonna del Rosario und Bartolo Lungo ihre Verehrung dargebracht haben.

Doch zurück zu den Ausgrabungen. Im wesentlichen ist der Straßenzug östlich vom Hause der Vettier bis hinauf zur Porta Vesuviana bloßgelegt worden (Insula XVI auf dem Plan Notizie degli Scavi 1906, S. 149), zwischen der Fortsetzung der Stabianerstraße und der Via del Labirinto. In dieser Häuserreihe verdient vor allen das südlichste, gewöhnlich Casa degli Amoretti d'oro genannt, eine besondere Hervorhebung. (Der Plan des Hauses wird in den Not. d. Sc. 1906, S. 375 gegeben). Im Eingang läßt sich noch eine mehrfach in Pompeji übliche Einrichtung erkennen. Nachdem die Tür des Nachts geschlossen war, wurde im Innern ein ziemlich starker Querbalken vorgelegt, für dessen Enden in den Mauern Löcher ausgespart waren; aber mit dieser Sicherung begnügte man sich nicht, man stellte noch schräg gegen den Balken oder unterhalb gegen die Tür eine Stütze, für deren unteren Fuß im Boden ein Loch ausgespart war. Es scheint, daß die alten Pompejaner die Vorliebe der heutigen Römer teilten, durch Anbringung unendlich vieler Verschlüsse sich gegen Einbruch zu sichern, Maßregeln, welche gerade bei dem Ausbruch von 79 das Durchbrechen der Mauern und das Eindringen in fremde Häuser keineswegs verhindert haben. In den Zimmern, die rechts und links von der Tür liegen (C und D im Plan), sind die Wände gelb gefärbt, mit je einem roten Felde in der Mitte; neben einem teilweise zerstörten Bilde (Leda mit dem Schwan) ist in dem einen Zimmer Narcissus dargestellt, der sich mit der linken Hand auf den Felsen stützt und sein Bild im Wasser betrachtet, während in dem anderen Zimmer Hermes mit Kerykeion und Beutel hervorzuheben ist. Beide Zimmer haben Türen nach dem Atrium (B), in dem von dem Marmortisch neben dem Impluvium ein Marmorfuß erhalten ist; über dem Loche, das die Regenwässer nach der Straße führte, steht ein niedriger Marmorschemel mit Löwenfüßen. Die Wände des Atriums sind rot über schwarzem Sockel; darin laufen Streifen lang, die mit Gartenanlagen und verschiedenen Gefäßen verziert sind, die stehend oder liegend und mit Bändern umwunden dargestellt sind. In der Mitte der linken Seitenwand gewahrt man die Reste eines größeren Bildes, man sieht Ziegen und Schafe gelagert; von ihrem Hirten ist nur das vorgestreckte linke Bein mit hoch hinaufgehenden Stiefeln erhalten; daneben steht eine Syrinx an der Erde. Wahrscheinlich war in dem Bilde Paris bei seiner Herde dargestellt, zu dem Hermes die drei Göttinnen führt, damit er den Streit um die Schönheit entscheide. Aus dem Atrium tritt man nach Westen in ein kleines Zimmer, das über schwarzem Sockel gelbe Wände hat; von den in der Mitte jeder Wand angebrachten Bildern ist nur das dem Eingang gegenüberliegende besser erhalten. Links sitzt n. r. ein Jüngling in grünlich-blauem Ärmelchiton, über den ein dunkelrotes Gewand gezogen ist; auf dem Haupte trägt er eine gelbe Kappe, deren Zipfel zu beiden

Seiten des Hauptes herabhängen; in der auf dem Schoße liegenden linken Hand hält er einen Stab; die rechte Hand liegt vor der Brust, sein Blick ist dem Beschauer zugewandt. Hinter ihm steht eine Frau mit rötlich-braunem Haar, das in einen Knoten auf dem Haupte gebunden ist; sie legt die rechte Hand an den rechten Arm des sitzenden Jünglings. Von rechts tritt neben Säulen eine stattliche Frauengestalt herein mit violettem Chiton und hellerem Himation bekleidet; sie hat den rechten Arm am Körper anliegend, während sie den unteren Teil des linken Armes vorstreckt. Ein nackter links von ihr stehender Eros weist mit der ausgestreckten Hand auf den Jüngling hin. Hinter der Frau neugierig hervorlugend steht eine Dienerin mit violettem Chiton und bläulich gefärbtem Mantel. Man darf in der Szene wohl die Annäherung der Helena an Paris erblicken, die von Aphrodite gefördert wird. — Das Gemälde der anstoßenden Wand ist bis auf geringe Reste zerstört; das der gegenüberliegenden Wand wurde in Fragmenten an der Erde gefunden; obgleich der einen darin teilweise erhaltenen Figur der Name Φοῖνιξ beigeschrieben ist, hat sich der Inhalt bis jetzt noch nicht bestimmen lassen. Kehren wir aus diesem Zimmer in das Atrium zurück und wenden uns in das südlich anstoßende Gemach (G), so fallen uns auf den zinnoberroten Wänden, die über schwarzem Sockel sich erheben, mehrere Gemälde in die Augen, links Thetis, die in der Schmiede des Hephästos die für ihren Sohn Achilleus geschmiedeten Waffenstücke in Augenschein nimmt. Rechts sitzt Thetis, mit entblößtem Oberkörper, während ein bläulich-grünes Gewand um ihre Schenkel geschlagen ist; sie lehnt den linken Arm auf eine nicht sichtbare Stütze auf und führt die rechte Hand nach dem jetzt zerstörten Kopf; links vor ihr steht Hephästos, e. pr. n. r., in eine Exomis gekleidet, die den rechten Arm und die Brust freiläßt; er hält mit der linken Hand den Schild auf dem Ambos aufrecht, um den darauf angebrachten Schmuck von der Thetis besichtigen zu lassen; die rechte herabhängende Hand hält den Hammer. Unten am Ambos lehnt eine Zange, rechts in der Ecke sieht man den Helm und eine Beinschiene, links zwei Arbeiter, einen alten und einen jungen, die an der anderen Beinschiene beschäftigt sind.

Auch die andere Seite ist mit einem Bild geschmückt; an der Hinterwand erblickt man einen Tempel, von dem fünf Stufen herabführen; links unten führt ein Mann in blauer lang herabhängender Chlamys und braunen Schnürstiefeln einen Stier zum Opfer heran; rechts steht ein gelber Tisch mit einer Kanne, vor ihm ein hohes eimerähnliches Gefäß. Neben dem Tisch steht ein jugendlicher Mann, e. pr. n. l., in rötlich-blauer Chlamys; er hält in der herabhängenden rechten Hand einen Stab (oder ist es eine Rolle mit dem Orakel?). Links vor ihm steht ein Mädchen, das mit blauem Chiton und weißem Himation bekleidet ist und einen Kranz auf dem Haupte trägt; sie hält mit der rechten Hand eine Schale über den Tisch; rechts von ihr gewahrt man noch den Kopf einer anderen Figur, die gleichfalls bekränzt ist. Von oben, vom Tempel herunter, kommen drei Gestalten herunter, deren Köpfe zerstört sind, ein Mann zwischen zwei Frauen, von denen die eine in der rechten Hand ein kleines Gefäß hat, während die andere mit der linken Hand einen Schild gefaßt hat. Die Deutung des Bildes wird durch einen bis jetzt nicht erwähnten Umstand mit Sicherheit gegeben: der Jüngling rechts ist nur mit *einer* Sandale bekleidet, es ist Jason, der, zum Opfer von seinem Oheim Pelias gerufen, unterwegs den einen Schuh verliert und dadurch den argwöhnischen Oheim an das Orakel erinnert, das ihm gebietet, sich vor dem Einschuhigen zu hüten; er wird den gefürchteten Neffen über das Meer entsenden, um aus Kolchis das goldene Vließ zurückzuholen, und wird dadurch gerade das gefürchtete Unheil auf sich herabrufen; Jason wird nämlich von der Medea begleitet zurückkehren, und von dieser überlistet werden des Pelias eigene Töchter ihren Vater töten, in der Meinung, ihn zu verjüngen, und dadurch die Rache, die Jason für seinen Vater Aison nehmen will, in der schrecklichsten Weise zur Ausführung bringen.

Das Mittelbild der dritten Wand ist leider wieder sehr zerstört. Man erblickt auf einem Thronsessel einen Mann sitzend, um dessen Schenkel ein dunkelrotes, mit blauem Saum versehenes Gewand geschlagen ist; den rechten Arm hat er erhoben, in der linken Hand scheint er einen kleinen Schild, wohl eine Schale, zu halten; ein großer gelber Schild lehnt am Thronsessel an; links vor ihm auf einem Altar sitzt eine Frau, die dem Beschauer den Rücken zuwendet, den Kopf aber nach ihm herumdreht; sie ist in ein violettes Gewand eingehüllt, das den rechten Arm freiläßt; mit der rechten Hand stützt sie sich auf den Altar; rechts von ihr erblickt man einen in blauen Chiton und darüber violettes Himation gekleideten Mann, e. pr. n. l., der das rechte Bein hinter das linke geschlagen hat; er stützt den rechten Arm auf einen Pfeiler auf. Ein im Hintergrund als Dekoration aufgehängtes Gewand deutet an, daß die Szene sich im Innern des Hauses zuträgt. Also ein Mann, ein Krieger, der in seinem Hause an einer Frau ein Strafgericht zu vollziehen im Begriff ist; um seiner Gewalt zu entrinnen, hat sich die Frau auf den Altar des Hauses geflüchtet; ein Jüngling ist bereit, die Befehle des Königs auszuführen. Wenn man die Situation scharf ins Auge faßt, bleibt kaum ein Zweifel, daß es sich um Amphitryon und Alkmene, nach der Tragödie des Euripides, handelt, ganz ähnlich wie auf der früher unter dem Namen »Apotheose der Alkmene« bekannten Vase aus Castle Howard, die sich jetzt im British Museum befindet, deren wirkliche Deutung festzustellen mir vor Jahren gelungen ist. Als Amphitryon von seinem siegreichen Feldzuge gegen die Teleboer zu seiner Gattin Alkmene zurückkehrte, fand er, statt warm bewillkommnet zu werden, verhältnismäßig kühle Aufnahme; war doch kurz vorher in seiner, des Amphitryons, Gestalt Zeus selbst eingetroffen und hatte bei Alkmene wärmste Aufnahme gefunden. Daß Amphitryon den Behauptungen seiner Gattin, er sei schon früher gekommen und habe ihre

Gunst genossen, keinen Glauben schenkt, sondern an »ehelichen Irrtum« denkt, ist natürlich, was Wunder, wenn er darauf ausgeht, sie zu bestrafen, und wenn sie, im Gefühle ihrer Unschuld, auf dem Altare des Hauses bei den Göttern Schutz sucht. Auch auf dem Vasenbild hat Alkmene sich auf den Altar geflüchtet, Amphitryon hat diesen, ganz wie es im Rudens des Plautus (Rudens, Akt III, Sz. 4) angekündigt wird, mit Holz umbaut, um die treulose Gattin zu verbrennen, ohne sie doch vom Altare herunterzureißen, schon legt er mit seinem Genossen Antenor die brennenden Fackeln an den improvisierten Scheiterhaufen, da öffnet sich der Himmel, Zeus erscheint, um die Situation zu klären, den Amphitryon zu beruhigen und die Treue der Alkmene zu verteidigen, die Hyaden lassen reichlichen Regen von oben herabfließen, durch welche die Flammen gelöscht werden — und — die Zukunft des aus der Verbindung des Zeus mit der Alkmene hervorgehenden Helden, des Herakles, ist gesichert (vgl. R. Engelmann, Archäologische Studien zu den Tragikern, Berlin 1900, S. 52). Das pompejanische Wandgemälde bezieht sich dann auf eine frühere Szene der Alkmenesage, Amphitryon sitzt als Richter auf dem Thronsessel, indem er das von ihm erbentete, aber von Zeus als Bestätigung seines Sieges überreichte Trinkgefäß des Pterelaos in der Hand hält, Alkmene hat sich auf den Altar geflüchtet, und Antenor wartet auf die weiteren Befehle des Amphitry.

Das Peristyl des Hauses (F auf dem Plan), in das aus G eine breite Tür führt, hat auf den zwei Langseiten je sechs Säulen, die im unteren Teile unkanneliert sind, dorischen Stils, abwechselnd unten gelb oder rot gefärbt. Auf der westlichen Schmalseite, die höher liegt als die östliche, sind die beiden mittleren Säulen nach der Innenseite mit einem Pfeiler zusammengebunden, zwischen denen der Zugang zum Garten führt (vier Stufen). In den Interkolumnien hängen Oszillen herab, Köpfe, teilweise bemalt, maskenartig gestaltet; sie sind an einer Art von Perlschnüren aufgehängt. Die Wände des Peristyls sind schwarz bemalt und in Felder ge'eilt; an zwei Stellen ist je ein Stück Glas mit Stuck in die Wand eingelassen, das wohl als Spiegel dienen sollte. In der Ecke bei D war eine Art Larenheiligtum; dort erblickt man zwei gelbe Felder, darunter je eine Schlange, die auf den in der Ecke angebrachten Altar zukriecht. In dem gelben Feld oben links hängt ein Sistrum, das im Isisdienst gebrauchte musikalische, oder besser gesagt Lärm verursachende Instrument, ferner ist ein geflochtener Korb mit Mondsichel und ein kleinerer Korb gemalt, neben dem zwei rote Gefäße stehen; darüber hängt eine Schale. Rechts davon gewahrt man eine sich bäumende Uraeosschlange, über ihr hängen Gefäße, auf dem rechten Felde dagegen ist Hermes mit dem Kerykeion gemalt, auf ihn folgt ein Knabe, eine Frau und ein Mann, sämtlich dem Beschauer zugewandt, mit dem Sistron in der rechten Hand. Zu beachten ist noch, daß zwischen den Säulen ein eisernes Gitter lang lief, so daß der Peristylgarten nur über die Treppe zugänglich war. In die Felder der Längswand sind Marmorreliefs eingelegt: 1. Eine Satyrmaske mit Fackel. 2. Eine Grotte, in der eine Frau ein Opfer darbringt; neben ihr steht Eros, der sich an ihrem Gewand festhält. 3. Ein viereckiges Relief mit Masken und Thyrsusstäben, mit Lyra, Syrinx, Altar und Fackel. 4. Eine große viereckige Platte, auf der ein Satyr e. f. dargestellt ist, der seinen mit Ziegenohren versehenen Kopf nach links wendet. Das fünfte Rechteck zeigt tragische Masken, ebenso das sechste. Der Fußboden des Peristyls zeigt weiße, sich schneidende Linien mit Kreisen, so daß in die Mitte jedes Quadrats ein Marmorstück eingelegt ist.

Das kleine vom Peristyl aus zugängliche Zimmer Q zeigt weiße Wände mit fliegenden Figuren; hinter ihm ist eine kleine Gartenanlage angebracht.

Das darauf folgende Zimmer, O, ist ein großes Triclinium, also Speisezimmer, bei dem wohl den Gästen jeder Kline ein besonderer Tisch hingesetzt wurde; wollte man, wie es gewöhnlich der Fall ist, nur einen gemeinsamen Tisch für alle Speisesofas annehmen, dann würden die Gäste sich in unbequemer Lage befinden, wegen allzu großer Entfernung vom Tische. — Das Nachbarzimmer R ist ein kleines gewölbtes Cubiculum mit rotem Sockel und gelben Wänden, die durch Medaillons mit Büsten geschmückt sind; außerdem befindet sich in der Mitte jeder Wand ein kleines quadratisches Gemälde, links Artemis, die von Aktäon im Bade überrascht wird (Aktäon mit Pedum trägt schon Hörner, zur Andeutung der von Artemis an ihm gleich darauf vorgenommenen Verwandlung in einen Hirsch); die zweite Wand zeigt Leda mit dem Schwan (sie ist nackt, bis auf einen violetten Mantel, der ihr vom Haupte den Rücken hinabfließt; ein Zipfel des Gewandes ist nach der Scham hinaufgezogen, wie in den für höhere Töchterschulen bestimmten Mythologien, bei denen beliebige Gewandteile zur Verhüllung bedenklicher Lücken benutzt werden; sie steht e. f. und hat den linken Arm um den Schwan gelegt, während sie mit der rechten Hand nach oben, nach dem Gewand faßt, um den Schwan (der sich vor der Verfolgung des Adlers zu ihr geflüchtet hat) zu verbergen; links von ihr steht Eros mit der Fackel, zwischen ihm und Leda ein umgeworfener Kalathos, zum Beweise dafür, daß Leda gerade mit weiblichen Arbeiten beschäftigt war. Es scheint, daß der Schwan auf dem mit einer roten Decke überzogenen Bett steht. Die dritte Wand zeigt Aphrodite beim Fischfang; sie sitzt da mit nacktem Oberkörper, mit einem blauen, um die Schenkel geschlagenen Gewand und angelt, indem sie sich mit der linken Hand auf den Felsen aufstützt. Unterhalb hält Eros ein kleines Fischchen, eine recht bescheidene Beute, in die Höhe, während von oben ein zweiter Eros mit einem Korbe herbeieilt, um den gefangenen Fisch hineinzulegen.

M, das an der Nordseite des Peristyls zunächst zugängliche Zimmer, diente einst als Cubiculum, als Schlafraum; es zeigt schwarze Wände; von der in der Mitte gewölbten Decke haben sich noch zahlreiche Fragmente erhalten. — Bei der Wand zwischen

J und I ist im Peristyl ein kleines vorspringendes Heiligtum mit zwei dorischen Säulen angebracht; die auf der oberen Stufe ehemals vorhandenen kleinen Bronzestatuetten, die Gegenstände der häuslichen Verehrung, werden wohl in das Neapler Museum gebracht sein. — Das darauf folgende Gemach, I, birgt auf seiner Hinterwand die Bilder, von denen dem ganzen Hause der Name Casa degli amoretti d'oro gegeben ist, Amoretten mit Gold gedeckt, hinter Glasscheiben verborgen. Nur zwei sind erhalten, davon eins nur teilweise, andere Bilder gleicher Art sind offenbar schon im Altertum weggenommen, eins ist ganz erblindet.

Nördlich schließen sich an dieses Haus andere kleine an, die nicht bis zur anderen Straße durchgehen, wie die Casa degli Amoretti dorati, sondern bald von der einen, bald von der anderen Straße den Eingang haben. Da ist zunächst schräg gegenüber dem Eingang der Casa dei Vetti Nr. 36 ein schmales ärmliches Haus, mit einem Larenheiligtum im Peristyl, vor dem ein marmorner Tisch steht. Zwischen den Säulen des Peristyls läuft eine Rinne lang, die einst wohl mit Erde ausgefüllt war, um Blumen zu tragen. Solcher Blumenschmuck scheint ehemals ein beliebter Schmuck für die Peristylien gewesen zu sein. Auf das Peristyl münden zwei Zimmer, von denen das linke gelbe, von schwarzen Streifen durchbrochene Felder über schwarzem Sockel hat, während das zweite über schwarzem Sockel weiße Felder zeigt. In der Mitte jeder Wand ist ein Bild angebracht, und zwar ein solches, das nicht der griechischen Mythologie, sondern dem römischen Leben der damaligen Gegenwart entnommen zu sein scheint. Links gewahrt man eine Frau, die nach rechts sitzt und den rechten Arm um die Lehne ihres Stuhles geschlagen hat, während sie den mit einem Armband geschmückten linken Arm nach rechts ausstreckt. Dort sitzt ein Mann, e. f., bekränzt, vor dem ein Tisch steht, unter dem man ein großes Gefäß gewahr wird. Von links kommt ein Mädchen durch eine Tür, zwischen ihr und der ersten Frau steht eine Säule. Leider ist das Bild ziemlich zerstört. Das Gemälde der Hinterwand zeigt links einen Mann nach rechts sitzend, auf einem Stuhle, der eine breite gebogene Rückenlehne hat; ein blaues Kissen dient als Polster; er ist in eine weiße Toga eingehüllt, seine Füße ruhen auf einer Fußbank. Den rechten Arm streckt er nach vorn, so daß er mit dem Gewand einen Teil des Gesichtes verhüllt, um den Kopf hat er eine weiße, mit grünen Blättern verzierte Binde gelegt. In der Mitte sitzt ein Mann e. f., mit weißer Tunika bekleidet, die bläuliche Kante hat, darüber mit weißer Toga, die vom Rücken hinabfällt und dann über den Schoß geschlagen ist; auch sein Haupt ist mit einer weißen Binde umwunden, die mit Blumen und Blättern umsteckt ist; er stützt das Kinn auf die rechte Hand, was er in der linken Hand hält, ist zu erkennen, seine Füße ruhen auf einem Schemel. Neben ihm, weiter nach rechts, sitzt ein dritter Mann, gleichfalls in weißer (hier grüngekanteter) Tunika und Toga; sein rechter Arm liegt auf der Lehne auf, mit einem Kranz in der Hand; die linke auf dem Schoße aufliegende Hand hat eine Binde oder Börse gefaßt, auch er hält die Füße auf einem Schemel. Zwischen dem zweiten und dritten Mann steht im Hintergrund eine vierte Figur, wohl gleichfalls ein Mann, e. f. mit grüner Tunika und gelber, weiß gefütterter Toga; er streckt den rechten Arm aus dem Gewand nach vorn vor. Am nächsten liegt es wohl, an eine sogenannte »Conversazione« zu denken, Szenen, die nicht nur in der Renaissance und später, sondern auch schon im Altertum durchaus üblich waren. — Das Bild der dritten Wand ist zerstört. — Nach dem Mosaik zu urteilen, muß das Zimmer einst als Triklinium gedient haben; deutlich ist der Platz der lecti durch das Mosaik bezeichnet, ebenso auch der Platz des gemeinsamen Tisches durch ein schwarz-weißes Mosaik mit Ornament angedeutet. Nach der Straße zu hat das Haus einen Laden.

Die Tür Nr. 35 führt durch ein schmales Ostium zu einem kleinen Atrium, dessen Impluvium mit hochstehenden Steinplatten eingefaßt ist, während dies in anderen Häusern sich nur nach der Tiefe zu entwickeln pflegt; ringsum läuft eine ornamentale Kante. Aus dem Atrium führte eine Treppe nach dem oberen Stockwerk. Hinter dem Atrium liegt ein viereckiger mit Mauern von ca. 1 m. Höhe umgebener Raum, der jedenfalls zur Ausübung eines Handwerkes diente. Der Eigentümer scheint der in Pompeji stark verbreiteten Innung der Fullones, der Tuchwalker, angehört zu haben. Bilder sind in dem Hause nicht erhalten.

Nr. 34 ist ein Laden ohne Verbindung mit dem Hause, das also an einen anderen vermietet war; auch Nr. 33 ist ein Laden mit ziemlich wohlerhaltener Schenkeinrichtung; an der Vorderseite ist, wohl zur Abwehr des Unheils, des Malocchio, mit dem jemand die Insassen bedrohen könnte, ein Phallus angebracht, der von zwei auf ihn losgehenden Männern bedroht wird. Man kann dabei an einen in Nordafrika gefundenen Vers denken, dem gleichfalls ein Phallus zugesetzt ist: hoc vide, vide, vide, ut possis plura videre! »willst du dein Auge bewahren, so sieh dies Wunder an«; man will durch solches Zeichen das Auge des Zauberers bannen, es gleichsam gefangen nehmen, und dadurch abhalten, Unheil anzurichten.

Bei Nr. 32 findet man im Atrium einen gemauerten Unterbau für einen Kessel, der jedenfalls für das vom Hausherrn betriebene Handwerk diente. Links davon ist ein Zimmer mit roten Wänden; das eine Mittelbild zeigt auf weißem Grunde eine hochragende Säule, an der Thyrsusstäbe befestigt sind; davor steht die Statue eines Priap und ein Rundbau, aus dem ein Baum hervorwächst, daneben stehen noch andere Säulen mit breiten Gefäßen auf dem Kapitäl. Dazwischen grasen Ziegen umher, und Frauen eilen zum Opfer herbei. Das Bild der linken Wand ist sehr zerstört; und doch läßt sich noch erkennen, was ursprünglich dargestellt war. Man erkennt rechts einen Mann mit rötlicher Hautfarbe und von gewaltiger Größe auf einem Felsen sitzend, links davon

gewahrt man eine Frau, die wohl auf einem Delphin reitet, offenbar Galatea, die in dem einäugigen Polyphem die Liebe entzündet hat. Bekannt ist das Gedicht Theokrits, in dem er den wilden Riesen seine Liebe besingen und die Kostbarkeiten aufzählen läßt, die er seinem Schätzchen zugedacht hat. — Das Bild der dritten Wand ist zerstört.

Neben den eben besprochenen Häusern liegt ein anderes, das seinen Zugang von der Stabianerstraße hat; dort ist das Dach des Atriums, wohl etwas zu niedrig, hergestellt, so daß man für die Bilder, die im Inneren angebracht sind, einigermaßen die antiken Beleuchtungseffekte wiederhergestellt hat. Wenn man aus dem Ostium in das Atrium tritt, hat man rechts das Larenheiligtum, zwei gewaltige gelbe Schlangen, die auf den Altar zukriechen. Dem Ostium gegenüber ist auf dem oberen Teil der Wand eine große Landschaft mit Tempeln und anderen Gebäuden angebracht; man bemerkt darunter besonders eine Halle, die von Karyatiden getragen wird, an sie schließt sich links und rechts ein Vorbau, dessen Stützen gleichfalls durch weibliche Figuren gebildet werden; darunter treten aus einer Tür, zu der Stufen hinaufführen, links und rechts je eine weibliche Figur, links eine Frau mit flacher Opferschüssel, rechts eine Bacchantin mit Thyrsus. Die Öffnung war mit einer zusammenklappbaren Tür geschlossen. Daneben erblickt man links auf einem Vorsprung links Ares, rechts Aphrodite in ganzer Figur.

In dem kleinen Zimmer darunter zeigt ein Gemälde vor einem Rundbau, der oben mit schmalen Fensteröffnungen oder Bukranien geschmückt ist, den Narcissus, der sich im Wasser spiegelt; dagegen zeigt das links vom Ostium gelegene Zimmer Ariadne, die von Bacchus aufgefunden wird, und Selene, die, mit Lichtkreis um das Haupt angetan, den schlafenden Endymion aufsucht. Der Hund des Schläfers dreht den Kopf nach der erscheinenden Göttin um und bellt sie an, nach der bekannten Theorie, daß Pferde und Hunde die den Menschen unsichtbaren Gestalten wirklich sinnlich wahrnehmen. In einem anderen Zimmer, das gleichfalls durch eine kleine Tür mit dem Atrium in Verbindung steht, zeigt ein Gemälde den Herakles im Gespräch mit zwei Männern; der links stehende, der vom Rücken gesehen wird, hat unter dem linken Arm das Schwert, während der in der Mitte, e. f. stehende, in der rechten Hand den Speer hält. Man könnte vielleicht an die Unterredung denken, die Herakles im Hades mit den beiden dort zurückgehaltenen Helden Theseus und Peirithous hatte, wenn man nicht erwarten müßte, dann wenigstens den einen der beiden Helden sitzend dargestellt zu sehen. Theseus und Peirithous unternehmen es nämlich, die Persephone aus dem Hades zu rauben; sie werden dabei ergriffen und festgesetzt; als Herakles in die Unterwelt hinabkommt, versucht er es, die beiden Helden loszureißen, doch gelingt es ihm nur bei Theseus; Peirithous könnte seitdem als Heiliger der Patron der »Sitzengebliebenen« sein. Auf der zweiten Wand ist Aphrodite und Ares dargestellt; die beiden sitzen nebeneinander, Ares hat mit der rechten Hand das kirschrote Gewand der Göttin aufgedeckt, um sie herum sind vier Eroten beschäftigt; während zwei mit dem Helm des Gottes, ein anderer mit dem Schild spielen, hält ein vierter der Göttin das Schmuckkästchen hin. — Die dritte Wand zeigt wieder die Auffindung der Ariadne durch Dionysos. Ariadne liegt da, in tiefen Schlaf versunken, den rechten Arm über den Kopf gelegt, während der linke herabhängt; ihr zu Häupten gewahrt man Hypnos, den Schlafgott, mit einer breiten Schale in der linken Hand, in der der einschläfernde Trank zu denken ist. — Das vierte Bild endlich zeigt eine von rechts oben herabschwebende weibliche Gestalt, deren Gewand sich hinter ihr bogenförmig aufbauscht; sie fliegt auf einen Jüngling zu, der mit einem grünen Gewand um die Schenkel angetan, ruhig dasitzt. Sein Hund vor ihm wendet den Kopf nach der fliegenden Göttin. Da der Jüngling nicht schläft, sondern ausdrücklich als wachend bezeichnet ist, wird man nicht an Selene mit Endymion, sondern an Eos und Tithonos denken. Die im Hintergrund sichtbaren gelagerten Frauengestalten mit Blätterkränzen im Haar, die sich mit den Armen umschlungen halten, sind wohl als Ortsgottheiten zu bezeichnen.

Aus tektonischen Gründen verdient bemerkt zu werden, daß man neben diesem Hause, in Nr. 18 der Stabianerstraße, über der Zisterne eine Reihe von Amphoren, horizontal in die Erde gebettet, so daß sie nur von Hals und Fuß festgehalten werden, sonst frei schweben, über dem Wasser angeordnet hat. Wahrscheinlich sollte doch hier ein leichter und doch genügender Verschluß angebracht werden.

Kehren wir jetzt nach der Fortsetzung der Via del Labirinto zurück, so zeigt das Triclinium von Nr. 31 rote Wände, in deren Mitte auf gelbem Grunde eine Landschaft gemalt ist. Man erblickt eine weidende Herde; neben dem Jüngling, ihrem Hirten, steht ein zweiter Jüngling, der mit dem ausgestreckten Arm auf die Ferne deutet; man kann kaum zweifeln, daß es sich um Paris handelt, der von Hermes auf den sich nahenden Zug der drei Göttinnen aufmerksam gemacht wird, die sich in der Schönheitskonkurrenz seinem Richterspruch unterwerfen wollen. Von dem Bilde der zweiten Wand erkennt man noch eine hochragende, nach oben spitz zulaufende Säule, an der ein Köcher hängt (solche Säulen pflegen Artemisheiligtümer zu bezeichnen), und einen Baum und einen Jüngling, der in der vorgestreckten rechten Hand einen Becher hält. Vielleicht ist gar keine mythologische Situation, sondern einfach eine heroische Landschaft gemeint.

Nr. 30 führt zu einem ärmlichen schmalen Hause, kaum 5 m breit, in dem nur das Larenheiligtum mit dem Altar und der Schlange hervorzuheben ist. Durch eine Tür ist es mit Nr. 29 verbunden, in dessen Eingang ein Graffito C. VETTIUS sichtbar ist; ob damit der Eigentümer bezeichnet ist, vermag natürlich niemand zu sagen.

Durch Nr. 28 gelangt man zunächst in ein Atrium mit einem Marmortisch, auf das sich ein Zimmer mit weißen Wänden öffnet. In der Mitte des einen ist

die Entführung der Europa durch Zeus unter der Gestalt eines Stieres gemalt, sie hat ein gelbes Gewand um die Schenkel geschlagen; während sie das rote sich bogenförmig über ihr aufblähende Obergewand mit der rechten Hand festhält, legt sie die linke Hand auf das Haupt des Stieres; rechts am Ufer erblickt man einen Altar, rechts und links mehrere Menschen, die nach der Entführten die Arme ausstrecken; in der links erscheinenden Gestalt ist wohl der Vater Agenor zu sehen. Unter diesem Bilde hat ein Kind, der Höhe nach zu urteilen, mit einem spitzen Gegenstände Vögel in den Stuck eingezeichnet. Gegenüber erblickt man in flüchtiger Zeichnung zwei Schiffe und am Lande Männer, die, wie es scheint, einen Menschen auf den Schultern davontragen. Man wird am besten an das Laestrygonenabenteuer denken, ähnlich wie es auf den bekannten Bildern vom Esquilin (in der vatikanischen Bibliothek) dargestellt ist.

Das Triclinium dieses Hauses ist mit einem merkwürdigen Bild, einer Stierhetze, geschmückt. Im Hintergrund erblickt man einen Felsen, auf dem eine Priapherme aufgerichtet ist, daneben ein rundes, mit Öffnungen versehenes Gebäude, das am ersten an ein Amphitheater denken läßt. Im Vordergrunde gewahrt man zwei Männer, von denen der eine mit einer weißgrauen, der andere mit einer kirschroten Tunika bekleidet ist; beide tragen hoch hinaufgehende Schuhe. Der eine, der in der linken Hand einen weißlichen Mantel schwingt, hält in der gesenkten rechten Hand ein kurzes Schwert. Der andere, mit einem kirschroten Mantel auf dem linken Arm, ist im Begriff, einen mit starken Widerhaken versehenen Speer einem nach links sprengenden Stier in den Nacken zu bohren, der schon von einem zweiten Speer getroffen ist. Ein anderer Stier liegt schon getötet am Boden. Es bedarf keines Hinweises, wie sehr dieser Kampf geradezu an die heute noch in Spanien üblichen Stierkämpfe mit ihren Picadores und Matadores erinnert. — Das Bild der anderen Wand ist zu sehr zerstört, als daß es beschrieben und seiner Bedeutung nach erkannt werden könnte.

Nr. 27 und 26 scheinen einer sehr alten Zeit anzugehören, da sie Nachahmung von Marmorinkrustation zeigen. Im Triklinium zeigen die Wände über schwarzem Sockel gelben Grund; auf der Rückseite sind zwei Bildchen angebracht, rechts ein junges Mädchen mit nacktem Oberkörper, das ein rotes Gewand um die Schenkel geschlagen hat, und auf einem Felsen sitzend eine Angelschnur in das Wasser hält; links dagegen gewahrt man einen Jüngling, der nach rechts sitzend und den rechten Ellenbogen auflehnend, in der rechten Hand einen Speer hält; ein Eros hat seinen ausgestreckten linken Arm gefaßt, als ob er ihn zum Aufstehen bewegen wolle. Man kann wohl nicht daran zweifeln, daß beide Bilder in Beziehung zueinander stehen, und daß man sich als drittes Bild das hinzudenken muß, wo der Jüngling seine Jagd auf anderes Wild aufgibt und die schöne Fischerin sich mit der Beute begnügt, die ihr nicht der Angelhaken, sondern der Eros zuführt. — Das Bild der linken Wand läßt in der Mitte noch einen ungeschlachten Riesen erkennen, wohl wieder Polyphem, der auf seine Galatea wartet. Das Bild der dritten Wand ist zerstört. Dagegen ist im Atrium noch das Bild des Zeus zu erwähnen; er sitzt e. f. und hält die linke Hand beschattend über die Augen, als ob er in die Ferne spähen wollte; in der rechten Hand hält er den Blitz, unten steht der Adler, seines Winkes gewärtig.

Auch das Bild eines Zimmers, das als eine Art Tablinum betrachtet werden kann, verdient eine kurze Erwähnung. Links sitzt eine Gestalt, über deren Geschlecht man zweifeln kann, in kurzem Gewand nach rechts auf einem Stuhl; sie hält in der einen Hand einen Speer, der über ihre rechte Schulter ragt; rechts davon steht ein Mann, der in der rechten gesenkten Hand einen Speer hält, neben ihm ist ein Hund angebracht; zwischen beiden Gestalten liegt ein undeutlicher Gegenstand am Boden. — Man wird dies wohl für das Fell eines Ebers halten und in den beiden Gestalten Meleager und Atalante erkennen können. Daß das Zimmer nicht die gewöhnliche Form des Tablinum hat, kommt daher, daß das Haus zwischen zwei sich schneidenden Straßen spitz zuläuft und deshalb die gewöhnliche Hausform nicht festhalten konnte. — Darauf folgt noch Nr. 25, ein Laden ohne Zugehörigkeit zum Hause, und Nr. 24, das wohl als Bottega oder Osteria diente. Jenseits dieses Straßenendes folgt nach Norden ein Wasserkastell, in dem die Verteilung des durch die Wasserleitung gelieferten Wassers erfolgt, und die Porta Vesuviana, das Vesuvtor, das in seiner Anlage keine Besonderheiten verrät.

Noch ist zu erwähnen, daß an dem Eingang der Stabianerstraße in dies Viertel an der Außenseite des der Casa degli Amoretti dorati gegenüberliegenden Hauses zwei Bilder angebracht sind, Dionysos, der, weinselig von einem Satyr gestützt, aus einem Kantharos Wein ausgießt (neben ihm ein Panther), und Hermes, nach rechts eilend, mit einem Kerykeion in der Hand; vor ihm ist ein Omphalos mit einer sich aufrichtenden Schlange angebracht.

Eine Bemerkung verdient wohl auch der Umstand, daß in dieser Straße vor mehreren Häusern Ruhebänke angebracht sind; man kann sich die Bürger vorstellen, wie sie nach des Tages Last und Hitze, um die kühle Abendluft zu genießen und mit den Nachbarn traulich zu plaudern, vor ihren Häusern saßen, ein Bild, das man bis jetzt bei den antiken Pompejanern nicht vorausgesetzt hätte. — Auch daß dort wieder ein Pfeiler aufgefunden ist, an dem die Wasserleitungsröhren in die Höhe geleitet wurden, so daß von dem Bassin in der Höhe die Verteilung in die umliegenden Häuser erfolgt, sei nebenbei erwähnt; die bis vor kurzem noch in Palermo bestehende ganz ähnliche Einrichtung scheint nach der Einführung der allgemeinen Wasserleitung dort ganz verschwunden zu sein.

Das sind die Resultate der Ausgrabungen, über die jetzt zu berichten wäre. Hoffentlich geht es nun rüstig weiter; an gewinnbringenden Resultaten wird es dann sicher nicht fehlen. *R. ENGELMANN.*

WILLIAM UNGER IN WIEN ZU SEINEM SIEBZIGSTEN GEBURTSTAGE

IN diesen Tagen, am 11. September, feierte William Unger seinen siebzigsten Geburtstag. Zu dem Tage, mit dem er offiziell in das Greisenalter eintritt, können wir an keiner Stelle dem »Freunde und Kupferstecher«, dem verdienten Begründer der modernen Radierkunst in Deutschland, unsere Glückwünsche passender darbringen als hier in der »Zeitschrift für bildende Kunst«. Hat doch William Unger in den ersten Jahrgängen dieser Zeitschrift seine Sporen verdient; die Aufträge, die ihm E. A. Seemann erteilte, vor allem die Radierungen der Meisterwerke in den Galerien zu Braunschweig und Kassel, die hier vor etwa vierzig Jahren erschienen, haben zugleich der Zeitschrift ihren Charakter gegeben und das allgemeine Interesse in Deutschland darauf gelenkt, sie haben vor allem den Sinn an der malerischen Behandlung des Stichs wieder geweckt und uns zu der modernen Malerradierung verholfen, die seither auch bei uns in Deutschland besonders gepflegt und gewürdigt wird.

William Unger lebt seit mehr als einem Menschenalter in Wien; er ist ein Wiener geworden, aber er ist keineswegs ein geborener Wiener, sondern ein echter Norddeutscher, der Sproß einer der begüterten alten Beamtenfamilien Hannovers. William Ungers Vater war freilich mit Glücksgütern nicht bedacht; der als Sohn reicher Eltern erzogene Jüngling mußte, infolge der Treulosigkeit seines Vormundes, als zweiter Bibliothekar in Göttingen und als Lehrer der Kunstgeschichte — dadurch damals noch eine Kuriosität auf deutschen Universitäten! — sich und seiner Familie aufs einfachste durchhelfen. War doch für die deutschen Kunstgelehrten noch nicht einmal das Morgenrot der Zeit angebrochen, in der sie mit pikantem und frivolem Kunstgeschwätz in den Tagesblättern und illustrierten Monatsschriften oder durch Gutachten über zweifelhafte Privatsammlungen, Empfehlungen von Kunstversteigerungen und dergleichen auf leichteste Weise Geld machen und üppig leben können. Zwei der Kinder des alten Professors Unger wandten sich der Kunst zu. William wurde Maler, aber bei seiner besonderen zeichnerischen Veranlagung widmete er sich bald ausschließlich der Stecherkunst. Die freie Behandlung der Platte mit der Radiernadel, die zuerst in Frankreich wieder aufgekommen war, entsprach seinem malerischen Sinne mehr als der ängstliche, mehr und mehr in Stahlstichart vorkommende Linienstich. Da die Photographie für die Nachbildung von Gemälden damals noch völlig versagte und die photographischen Druckverfahren noch nicht erfunden waren, so widmete Unger seine Kunst der Nachbildung von Kunstwerken, in erster Linie von alten Gemälden, die auch im Publikum das meiste Interesse erregten. Nach den ersten, zum Teil noch halb schüchternen Versuchen in der Braunschweiger Galerie hat er bald darauf, jetzt vor vierzig Jahren, in dem Album der Kasseler Galerie die Radierung zu völlig freier, malerischer Nachbildung der alten Gemälde, namentlich der holländischen Meister gebracht. Seine Radierungen nach Rembrandt erregten vor allem höchste Bewunderung; noch reifer und freier erscheint der Künstler, wenn er das helle Tageslicht wiedergibt: in seinen Radierungen nach Rubens, Cuyp, den beiden van de Velde und ähnlichen Meistern.

Der Erfolg dieser Arbeiten brachte William Unger rasch in den Vordergrund unserer deutschen Stecher; sein Vorbild und seine Schule hat die malerische Radierung, auf Grund von Rembrandts Behandlungsweise, rasch auch in Deutschland zur Herrschaft gebracht, seine zahlreichen oft vortrefflichen Radierungen und Publikationen ganzer Galerien haben wesentlich dazu beigetragen, das Interesse an alter Kunst bei uns zu heben und das Verständnis dafür zu fördern. Auf seinen Schultern stehen die jüngeren Malerradierer, welche der Schwarzweißkunst wieder ein neues, ihr eigenstes Feld zugewiesen haben. Wo Unger in seinem anfangs etwas heimatlosen Künstlerleben sich niedergelassen hat: in Weimar, in Braunschweig, Kassel und, seit 1871, in Wien, hat er es verstanden alle, denen er näher getreten ist, durch seine Kunst zu fesseln und durch sein ruhiges, freundliches Wesen, seine Kunstbegeisterung, seinen bescheidenen Sinn, seinen offenen Charakter sich zu Freunden zu machen. Mit ihnen, mit allen, die in Deutschland ein warmes Herz für das Gedeihen der nationalen Kunst haben, begrüßen wir den Künstler zu dem heutigen Tage, der ein heiteres Alter einleiten und ihm weiteres erfolgreiches Schaffen bringen möge. *W. BODE.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KINDERKÖPFCHEN

ORIGINALRADIERUNG VON HERMINE LAUKOTA